

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**RELAÇÕES ARTE, ARTISTA E GRANDE PÚBLICO: A PRÁTICA
ESTÉTICO-EDUCATIVA NUMA OBRA ABERTA**

Maria Inês Hamann Peixoto

Orientador: Prof. Dr. José Luís Sanfelice

**Este exemplar corresponde à redação final da tese
defendida por Maria Inês Hamann Peixoto e aprovada pela
Comissão Julgadora.**

Data: ____/____/____

Assinatura: _____

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange

Profa. Dra. Lídia Maria Rodrigo

Profa. Dra. Maria Dativa de Salles Gonçalves

Prof. Dr. Sérgio Eduardo Montes Castanho

**CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos - CRB-8ª/5447**

Peixoto, Maria Inês Hamann.
P359r Relações arte, artista e grande público : a prática estético-
educativa numa obra aberta / Maria Inês Hamann Peixoto. --
Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : José Luís Sanfelice.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Faculdade de Educação.

1. Arte 2. Educação. 3. Marxismo. 4. Estética.
5. Filosofia. I. Sanfelice, José Luís. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

SUMÁRIO

RESUMO	iii
ABSTRACT	iii
INTRODUÇÃO	1
1 CONTEXTO HISTÓRICO	13
1.1 ARTE SOCIAL NO BRASIL	14
1.2 ARTE SOCIAL E INTERATIVA: CURITIBA - DE JOAQUIM (1946) A SENSIBILIZAR (1983)	48
2 RELAÇÕES ARTE-ARTISTA-PÚBLICO NA SOCIEDADE CAPITALISTA	69
2.1 O SENSO COMUM	69
2.2 ARTE E RELAÇÕES ARTISTA-PÚBLICO NA SOCIEDADE CAPITALISTA	71
2.3 ARTE NO MODO DE PRODUÇÃO CAPITALISTA	78
2.4 PRODUÇÃO CAPITALISTA E ARTE: UMA RELAÇÃO HOSTIL	96
3 ARTE E EDUCAÇÃO: DOS NEXOS POSSÍVEIS NA VIDA COTIDIANA	101
3.1 A EDUCAÇÃO <i>STRICTO SENSU</i>	101
3.2 A EDUCAÇÃO <i>LATO SENSU</i>	104
3.3 DA REAÇÃO ESPONTÂNEA À AUTOCONSCIÊNCIA: O POTENCIAL EDUCATIVO DA ARTE	106
4 A CONCEPÇÃO MARXISTA DE ARTE E AS RELAÇÕES ARTE-ARTISTA -PÚBLICO	116
4.1 MARX: FUNDAMENTOS DE UMA CONCEPÇÃO MATERIALISTA DE ARTE	121
4.2 INTERPRETAÇÕES MATERIALISTAS DA ARTE E A ARTE COMO REFLEXO DA REALIDADE	129
4.3 RELAÇÕES ARTE-ARTISTA-PÚBLICO: UM DIÁLOGO ENTRE MARXISTAS E NÃO-MARXISTAS	155
5 RELAÇÕES ARTE-ARTISTA-PÚBLICO: AS POSSIBILIDADES ESTÉTICO- EDUCATIVAS DE UMA OBRA ABERTA	169
5.1 A POLÊMICA	170
5.2 A OBRA E O PÚBLICO	172
5.3 DEPOIMENTOS, REAÇÕES E INTERPRETAÇÕES	175
5.4 ANÁLISES DA OBRA	189
CONCLUSÃO	214
TEXTO VISUAL	223
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	243

ANEXO 1	251
---------------	-----

ANEXO 2	255
---------------	-----

RESUMO

O trabalho tem por objetivo, em primeiro lugar, discutir, no âmbito da sociedade capitalista, o distanciamento, historicamente determinado, estabelecido nas relações entre arte, artista plástico e grande público; em segundo lugar, pôr em foco as possibilidades humanizadoras e educativas da arte; em terceiro lugar, à luz dessas discussões, analisar e interpretar as relações de cunho estético-educativo estabelecidas entre obra de arte-artista-grande público, no âmbito de uma obra aberta: a apresentação de uma *performance* no interior de uma instalação, da artista plástica M. Inês Hamann, na Praça Zacarias - Curitiba (PR), em dezembro de 1996, com duração de seis horas. A pesquisa se pauta pela metodologia dialética para a historicização e discussão da temática.

ABSTRACT

The aim of this paper is first, to discuss, in what regards capitalistic society, the historically-defined distancing in the relationship between art, the artist and the general public; second, to focus on the humanizing and educating potentials of art; third, in the light of these discussions, to analyze and interpret all relationships of an esthetical and educating nature established between the art object, the artist and the general public, as essential part of an open work of art: the presentation of a *performance* inside an installation by the artist M. Inês Hamann, on a public square in the city of Curitiba in December 1996, which went on for 6 hours. Our research is based on the dialectical methodology in discussing and historicizing the theme.

INTRODUÇÃO

Todos têm, vez por outra, aquele tipo de pesadelo no qual se busca freneticamente por alguém; corre-se, sobem-se escadas, dobram-se esquinas na urgência de encontrar a pessoa, mas, por mais que se busque num labirinto sem fim, rostos se repetem, em série, sem que se consiga visualizar a face buscada. Com menos ansiedade, mas com preocupação semelhante, esse fato acontece com muitos artistas plásticos, em especial os que produzem uma arte social, que buscam trabalhar, em suas obras, os vínculos da arte com a vida.

A esses interessa, através de sua arte, aproximar-se do público a que se referem, da vida de que tratam em seus trabalhos, enfim, do público para o qual produzem. A busca, entretanto, resulta, quase sempre, em frustração.

Onde estará o grande público? *Vernissage* após *vernissage*, salão após salão, sempre os mesmos rostos... Artistas, estudantes e estudiosos de arte, colecionadores, alguns *marchands*. Em uma cidade de mais de um milhão de habitantes, como Curitiba, a mesma 'meia dúzia' se faz presente! E o pesadelo se instala: de crise aguda transforma-se em doença crônica. E o artista se interroga: *"Mas, afinal, para quê, para quem faço arte? Onde está o público de quem falo? Onde o público para quem falo? As pessoas concretas cuja vida traduzo... as dores que apresento..."* E as perguntas martelam: *"Por que a arte para tão poucos? Por que a mesmas pessoas, sempre as mesmas? Onde a falha? De quem a culpa, a responsabilidade?"* Por que e como se teria estabelecido esse distanciamento, esse abismo entre o artista, a arte e o grande público?

Por outro lado, deve-se inquirir sobre o porquê de os artistas, de modo geral, acomodarem-se a essa situação. É uma atitude comum à maioria dos artistas? A arte deve ser para uns poucos iniciados? Fazer arte se resume a compor uma igrejinha, a criar para os pares? A que interesses se presta uma arte distanciada do grande público?

Recém-egressa do magistério superior (área da educação), em que a luta pela universalização, pela gratuidade e pela qualidade do ensino público - ou seja, pela democratização do acesso à educação - fora marcante na sua atuação profissional, para a autora, a exclusão com que se deparou na nova profissão se tornou motivo de ansiedade, de verdadeira agonia. Impossível ser conivente com tal situação!

Em meio a essas preocupações (que começaram a se manifestar em 1994, quando a pesquisadora principiava seus estudos de arte e passou a freqüentar exposições), um fato novo ocorreu, à época em que iniciava uma produção plástica própria, não mais como aluna de oficinas: no mês de dezembro de 1996, em Curitiba, M. Inês Hamann levou para a praça um de seus trabalhos - a primeira 'instalação com *performance*' pública -, intitulado *SENTENÇA*. O objetivo era aproximar-se do público da rua. Jamais imaginou, todavia, que pudessem acontecer, no desenrolar do evento, fatos de tanta significância e diversidade. Passada a exposição, amigos e conhecidos comentavam, com entusiasmo, as reações observadas entre os espectadores. Igualmente, a autora ficara admiradíssima com as repercussões da obra entre os presentes e também com a repercussão nela própria, como artista e como pessoa, das experiências que lhe foram proporcionadas pelo público.

Após a exposição, o que era antes apenas preocupação passou a constituir um problema¹ premente: a busca, na teoria, das possíveis explicações para os acontecimentos da praça. Com a problemática do

¹ Segundo SAVIANI, apesar de o termo '*problema*' já se ter desgastado pelo uso excessivo, há que se "*resgatar a problematidade do problema*", não o confundindo com 'questão', uma resposta já conhecida, já sabida, que se encontra pronta em algum lugar. Deve-se, de igual modo, evitar entendê-lo com um 'mistério' ou, ainda, uma simples 'dúvida'. Para esse autor, o essencial, para que algo se transforme de simples dúvida, pergunta ou questão em '*problema*' é que adquira um *sentido vital*, imponha-se como uma situação de impasse. Problema, então, é uma *necessidade* que se impõe objetivamente e é assumida, como tal, subjetivamente. Isso pode significar a instauração de um processo de reflexão, uma atitude filosófica frente à realidade. (SAVIANI, 1980, p.18-23 - no original, sem grifo) *SENTENÇA*, para muitos, representou um problema real, despertou uma necessidade de reflexão sobre suas condições de vida e de ação, uma necessidade de intervir diretamente no trabalho, de interagir com a *performer*. No caso da autora, a necessidade de reflexão/ação concretizou-se nesta tese.

distanciamento arte-público a preocupar a artista havia tempo, os acontecimentos acabaram por desencadear a elaboração desta pesquisa.

Começar por onde? A autora concluíra, naquele mês e ano, as disciplinas do Curso de Especialização em História da Arte - Artes Plásticas, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP); entretanto, as já antigas preocupações permaneciam sem resposta e a pesquisadora, sem pistas para perquiri-las. A história geral da arte - a oficial - é caracteristicamente linear, fatual e, com freqüência, envereda por divisões e justaposições de estilos ou escolas como se tudo sucedesse aleatoriamente, ao sabor dos desejos, intenções e decisões pessoais dos grandes artistas; como se a arte não fosse integrante de uma realidade histórica e social mais ampla. A história oficial, portanto, não ofereceu subsídios para as respostas desejadas, pois que nela, de modo geral, a obra de arte é apresentada como um objeto 'sagrado', envolto em aura, como fruto da criação de eleitos, seres especialmente vocacionados, cujas criações existem para a compreensão e o deleite de alguns poucos iniciados. Em suma, a história oficial, na sua quase totalidade, trata da arte erudita. A arte de cunho social, viva, preocupada com a vida concreta de seres humanos reais, tem aí pouco ou nenhum espaço.

Configurou-se, então, a primeira grande dificuldade desta tese. Associado a ela, o obstáculo da exigüidade de pesquisa na área da arte social - para não mencionar que é praticamente inexistente uma história cabal da arte no Brasil, quanto mais uma história social da arte. No país, além de uns poucos - porém ótimos - textos em periódicos que apontam para uma arte de cunho social, conta-se com uma única pesquisa de fôlego, realizada por Aracy AMARAL, amplamente utilizada neste trabalho. Estorvo de igual dimensão se apresentou em relação à história da arte no Paraná. Não se sabe o motivo pelo qual os mestres e doutores em história, formados pela Universidade Federal do Paraná, não têm demonstrado, até o presente, interesse pela história das artes em nosso Estado. Como inexiste mestrado ou doutorado na área de artes, inexistente uma história da arte sistematizada,

dispondo-se apenas de textos isolados, de maior ou menor abrangência, fruto do empenho de alguns artistas e professores de arte.

Apesar de todas as dificuldades, esta tese começou a ser elaborada.

Com vistas à compreensão da arte e das relações entre esta, o artista e o grande público dentro da realidade histórica e social mais ampla em que a arte é produzida, através da metodologia dialética - associada à concepção materialista de arte, no **capítulo 1**, estabelece-se o contexto histórico e artístico brasileiro e, mais especificamente, o do Paraná, enfocando a produção de arte social e interativa em Curitiba em meio a algumas manifestações culturais a ela correlatas. Por que a arte de preocupação social começa ser produzida no Brasil? Em que condições históricas ela ganha força? Em função de que determinações sua produção esmorece? Sob quais impulsos essa arte passa a ser produzida em Curitiba?

No **capítulo 2**, intenta-se a apreensão da especificidade dessa produção - supostamente livre e individual - no contexto da sociedade industrial capitalista, regida pelas leis de mercado. Em que tipo de arte essa sociedade está interessada? Como essa sociedade se posiciona frente à arte de cunho social, não enquadrada nas leis de mercado? Como se dá a coexistência entre a arte social e a arte erudita? De que modo as relações arte/público se processam e são determinadas pelo quadro de relações de produção? De que modo os artistas plásticos em geral - e aqueles cuja produção tem um cunho social - situam-se nessa sociedade, em especial com relação ao público? Poderá a arte, como produção tipicamente humana, como fonte de humanização, submeter-se às leis que regem a produção de bens de consumo em geral?

A seguir, dedica-se o **capítulo 3** à questão da importância da arte, quando disponibilizada no cotidiano, como força de transformação do homem com vistas à sua humanização, qual seja, a arte como parte do processo de educação em sentido amplo.

O **capítulo 4** trata do aprofundamento da concepção materialista da arte como fundamento da arte social através da interpretação de diversos autores materialistas - a grande maioria marxista -, centrando-se, em especial, nas idéias de MARX e na concepção de 'arte como reflexo da realidade', de LUKÁCS. Discute-se, então, a relação entre criação/fruição artística e o processo de humanização. Para tanto, intenta-se responder a questões como: quais as relações entre a criação artística e a fruição da obra? Terá a arte uma função social? É possível criar uma obra de modo neutro ou seria fatal a tomada de posição do artista? Qual seria a importância do posicionamento consciente do artista, expresso em suas obras, para a própria arte, bem como para as relações entre a arte e o grande público? A interatividade possibilitada pela e na obra aproximaria - não apenas fisicamente - o público da arte e do artista? A abertura da obra à participação do público não faria com que ela perdesse seu caráter de 'obra de arte'? Não é uma característica da 'verdadeira arte' ser 'intocável'?

No **capítulo 5**, apresenta-se e põe-se em discussão a obra *SENTENÇA* e os acontecimentos que geraram o problema e instigaram a artista/autora a elaborar esta pesquisa. A experiência - estético-educativa de cunho social e interativo - é apresentada em detalhes, a partir dos registros obtidos por depoimento pessoal de voluntários, bem como através das interpretações do grande público, testemunhadas pelos depoentes e pela *performer*, seguidos das análises do evento. Finalmente, apresenta-se a conclusão.

Antes de mais nada, considera-se importante abrir um espaço nesta introdução para dar voz à artista e, dessa forma, conhecer em amplas linhas e em forma de depoimento a concepção de mundo, de homem e de arte que norteia sua produção, assim como a percepção que tem de seu próprio trabalho, os objetivos que intenta ao realizar suas obras, bem como as razões de sua preferência por *performances* e instalações. O texto que segue, por motivos óbvios, está redigido em primeira pessoa.

Minha arte ou a defesa de uma poética

Para mim, como artista, a arte significa um produto da percepção/expressão sensível/espiritual do homem enquanto ser individual/social. Ao ser produzida, apreciada e fruída, constitui uma das formas de tornar os seres humanos mais humanos, mais voltados aos valores que lhes são próprios, mais conscientes de suas contradições e insensibilidades, de toda a indiferença gerada e cultivada na coletividade e no espírito por determinações socioeconômicas e históricas. Assim, minha arte se pretende coadjuvante do processo de humanização, de superação da alienação.

É uma arte que aceita o risco de não ser aceita; não é diversão ou passatempo agradável. É para o grande público - mas não para a massa -, pois, apesar de ser exposta em instituições públicas ou no espaço da rua, é um trabalho que fala ao indivíduo: convida à reflexão, à responsabilização, a um valioso uso do tempo para a valorização do que de humano ainda resta em nós; almeja fertilizar nossa capacidade de ver, sentir e refletir sobre a realidade concreta - não pela mera aparência, mas por temáticas relativas à sua essência. Minha arte prima por não dispersar ou desgastar o público em emoções fáceis, superficiais; pelo contrário, visa arregimentar e cultivar forças emocionais profundas, éticas e racionais - nos níveis pessoal e coletivo.

Apesar da aspereza e aparente aridez emocional da realidade que apresento, não pretendo ‘instalar-me confortavelmente numa situação desconfortável’; não pretendo estetizar a realidade, como faz certo tipo de fotografia que, sob a alegação de denúncia, ‘torna bela’ a miséria - convertendo em objetos digeríveis, logo passíveis de consumo, os dramas humanos como a fome e a guerra

Na maioria das vezes, trata-se de um trabalho duro e despojado, áspero e implacável; pelo visual, não intenta seduzir. Com frequência desagradável aos olhos e ou ao estômago, leva o público a evocar situações tão ou mais desagradáveis de uma realidade social profundamente desumanizada. Assim, minha arte me parece aparentada ao teatro épico, tal como Brecht o teorizou: tenta ser didática ao gerar o efeito do ‘distanciamento’, ou seja, afastar a possibilidade do envolvimento emocional fácil e imediato; não quer cooptar o público: rejeita a adesão por empatia. Exige tomada de consciência e decisão.

Entretanto, contraditoriamente, do ponto de vista de sua confecção, é um trabalho bem acabado - nele, tal como na realidade concreta, vibram contradições: coexistem em harmonia riqueza de conteúdo e simplicidade de forma e materiais. Aos meus olhos, é esteticamente bem resolvido, pois, em se tratando de arte de cunho social, como sua criadora, só poderei considerá-la arte de boa qualidade se, nela, conteúdo e forma (aparência e essência) se articularem numa totalidade esteticamente valiosa. Descarto o resto como resto.

Não tanto nas *performances*¹, mas, de modo especial, com relação às obras expostas em recinto fechado - museu e galerias - tem

¹ *Performance* é uma palavra inglesa proveniente do francês antigo *parfourmer* ou *perfourmer* (ver o final desta nota), que pode significar ‘desempenho’, ‘atuação’, ‘ação’, ‘realização’, etc. No campo da arte, pode ser concebida como uma ação que produz significados, apresentada (não representada) por um ou mais *performers*. Envolve todos os sentidos humanos, propondo-se a usar o corpo como signo, na tentativa de desmistificar a ordem cultural imposta aos gestos humanos. De um modo amplo, a tônica desses trabalhos são questões sociais como a alienação, a massificação, a ausência de solidariedade, entre outros.

sido um desafio ao público entregar-se à apreciação dos trabalhos. Apesar de a grande maioria deles nada apresentar de grotesco à primeira vista, há pessoas que se negam a olhá-los mais detidamente. Entre as que se detêm, algumas me confessaram terem experimentado sentimentos de desconforto no ambiente da exposição, ou terem ficado abatidas, deprimidas mesmo, na seqüência. Curiosa e contraditoriamente, de modo geral, as crianças não demonstram as mesmas dificuldades, fato constatado tanto nas obras de rua (Curitiba e Antonina) como nas exposições realizadas em galerias (Solar do Barão e ART8) e no Museu de Arte do Paraná - Curitiba, (algumas visitas de escolares foram monitoradas por mim). As crianças se achegam e se envolvem no trabalho com facilidade e gosto (quando os adultos permitem!). Ainda não fui em busca de explicações para o fato.

Tecendo-se um paralelo com as qualidades que a reflexão filosófica deve apresentar, pode-se dizer que meu trabalho é radical, rigoroso e voltado à totalidade; **radical** porque seu conteúdo/forma não remete à realidade aparente (não é mimético), mas busca as raízes que a explicam, ou seja, busca, com o **rigor** da verdade dos materiais e do conteúdo, tratar dos nexos entre a temática e a realidade mais profunda em que se insere; **voltado à totalidade** porque, mesmo quando trata temas definidos, trata-os de tal maneira que a visualização remete a um contexto humano/universal, apesar de sua concepção ser sempre referida a questões concretas. Numa das exposições, a opinião de um artista plástico do Rio de Janeiro que viera a Curitiba foi exemplar: "Seu trabalho é filosofia; não é arte!" Como a filosofia é, essencialmente, reflexão... talvez ele tenha apreendido as obras de maneira mais radical do que eu própria poderia supor.

(GLUSBERG, 1987, passim). Segundo o verbete do *Longman Modern English Dictionary*, aqui reproduzido: *performance* n. the act of performing // an instance of this, "there will be no performance of the play tonight" // the quality or manner of performing, "to judge a car's performance" // something performed, a deed, feat etc. (Middle English from Old French "parfourmer", "perfourmer").

Dentro desse quadro, ainda como aluna de desenho e pintura, gradativamente fui deixando de ver sentido no emprego de tintas e pincéis, telas, lápis e papel (ou seja, produtos industrializados em geral) para produzir meus trabalhos (uso, todavia, materiais de origem industrial quando intento estabelecer contrastes ou expressar contradições). O conteúdo de que necessitava tratar não me permitia continuar ‘representando’ coisas em superfícies bidimensionais, para mim desprovidas de sentido humano. Havia uma urgência de tridimensionalidade, da busca de materiais que expressassem por si próprios o conteúdo dos trabalhos; urgia encontrar formas artísticas mais apropriadas à idéia de ‘apresentar’ a realidade. Na criação sobre a temática da violência, do tratamento indigno e da banalização da vida e dos valores humanos, comecei, então, a utilizar-me de vísceras (corações de aves, roedores e de bois) conservadas a seco: órgãos pelos quais a vida real já transitara me pareceram os mais apropriados para falar da vida e da morte. Entretanto, as esculturas, os objetos e as instalações que criava falavam de uma vida ausente, o que, muitas vezes, cerceava minhas idéias. Apesar de ter produzido, desde o início, *performances* e instalações², com o passar do tempo essas formas de

² Tanto a instalação quanto a *performance* constituem formas de arte que diluem as fronteiras entre arte e vida (é preferível, em relação a elas, utilizar a expressão ‘forma de arte’ ou ‘formas de expressão artística’ e não ‘técnica’, visto que ambas contrapõem-se à existência de normas e regras para a arte, o que, justamente caracteriza uma ‘técnica’). Ambas possibilitam o uso de uma imensa variedade de materiais, estilos, disposições e intenções. A paternidade da instalação pode ser atribuída aos artistas do movimento Dadá, que se configurou numa revolta contra a arte conformista, promovendo o ilógico e o absurdo, em suas criações. Entre esses artistas destaca-se Marcel Duchamp (1887-1968), com seus *readymade*, concebidos a partir de 1912. Através de seus trabalhos, Duchamp pretendia negar a arte enquanto valor absolutizado e envolto em aura, característico da arte erudita. Outro artista pertencente ao movimento foi Kurt Schwitters (1887-1948), com suas ‘construções’ (*merz*) sem fim, que se configuravam por ambientes repletos de objetos, do piso ao teto, aos quais iam sendo agregados, sempre e mais, novos objetos. Também deve ser lembrado Robert Smithson (1938-1973), com seus *earthworks* ou ‘arte da terra’, produzidos no final da década de 60, que expressavam um desencanto com a sofisticação tecnológica da cultura industrial; para tanto, fazia uso de cascalhos, restos geológicos e fragmentos de rochas arranjados de modo casual, em pilhas ou dentro de tinas de madeira. Mais tarde, os *earthworks* evoluíram para intervenções/construções no ambiente natural, entre as quais, a mais famosa é o enorme *Pier em Espiral*, datada de 1970, um tipo de ‘estrada’ que avança, na forma de uma imensa espiral, sobre o Grande Lago Salgado Utah. Para mais informações sobre *performance*, consultar Renato COHEN (1989), Jorge GLUSBERG (1987) e os ótimos textos, escritos por artistas, que

expressão - cuja marca é diluir as fronteiras entre arte e vida - foram se tornando, para mim, 'o meio' por excelência, pois, na conjunção de ambas, posso melhor captar/capturar e trabalhar, na obra, as contradições e o movimento do real; a instalação, por exemplo permite-me condições para tratar da contradição vida/morte e da banalização de ambas na sociedade atual, enquanto que, simultaneamente, a *performance* me facilita falar da riqueza e do movimento da vida tal como transcorre no real. Como resultante, o tempo ganha, no próprio trabalho, um tratamento *sui generis*: essa composição me consente intentar o trato de situações passadas presentificadas e de situações presentes como expressão histórica e superação do passado e também como possível projeto de futuro.

A *performance*, dentro de minha produção, tem por principal característica a preferência pela minha própria presença física (a exigência é minha e de meus trabalhos; não da *performance* como forma de expressão artística) a realizar, no transcurso de um tempo determinado, a 'apresentação' de uma criação sensível que, necessariamente, como criação humana, envolve percepções e conceitos de seu criador, ou seja, uma forma específica de apreensão, compreensão e expressão de problemáticas relativas ao seu contexto histórico e social.

Através da presença da artista (no meu caso, 'situada' no âmbito de uma instalação), estabelece-se uma relação imediata com o público, na qual a categoria 'tempo' toma dimensões humanas, deixando de ser determinada por outra circunstância qualquer que não o trabalho e a própria relação. Trata-se de um tempo que corresponde ao ritmo dos sentidos humanizados; dilata-se segundo a necessidade do espectador/fruidor enquanto este mergulha na obra como indivíduo,

constam no capítulo 8 do livro organizado por Kristine STYLES e Peter SELZ (1996). Sobre instalação, esta última obra contém, no capítulo 6, textos específicos. O excelente *Installation art*, de Nicolas de OLIVEIRA (et al., 1994), tem duas vantagens: apresenta textos de artistas e professores ingleses e é ricamente ilustrado em cores, fato fundamental para o conhecimento das instalações.

como totalidade concreta, no aqui e agora de situações, sentimentos e conceitos concretamente postos por um outro indivíduo concreto. A arte da *performance* pode propiciar às pessoas o exercício de um 'deixar-se ficar' como indivíduos humanos frente a indivíduos humanos, um permanecer e mergulhar na obra com a sensibilidade e a reflexão, um ver a obra, um ver-se e ver o mundo através dela, como também observar-se a si mesmo enquanto apreciador/fruidor da obra de arte. Dessa forma, a *performance* proporciona o tempo necessário para o exercício da liberdade, da consciência e da autoconsciência. A ação desenvolve-se como um 'tempo condensado' e promove - para o *performer* e para o público envolvido - o que de mais humano existe: o contato direto entre pessoas participando livremente de uma obra de criação humana que frutifica, para todos, em ampliação e aprofundamento da sensibilidade, da liberdade e da reflexão.

A associação de *performance* com instalação permite a apresentação de situações com muito maior dramaticidade e expressividade. Ao criar um ambiente, misto de arquitetura e escultura, a instalação cria uma 'tridimensionalidade tátil', não apenas no sentido de 'ser passível de toque' mas como algo que pode envolver/acolher o público, visto que é possível penetrar fisicamente a obra com a totalidade do corpo e dos sentidos do espectador. O sentido do 'deixar-se envolver', do 'mergulhar' na obra é assim facilitado; o distanciamento obra-público se dilui, ao mesmo tempo que a presença física de um ser humano confere-lhe o caráter de concretude e verdade, essencial para que sejam vencidas eventuais barreiras entre o indivíduo fruidor, o artista e a obra. O próprio trabalho transfunde-se em convite à participação efetiva/ativa, induzindo a um sentimento de familiaridade que se estabelece independentemente de um possível exotismo ou da estranheza que a obra possa gerar no espectador.

Ao criar um 'lugar', a instalação situa o público, mas o situa em relação à, na e através da obra: generaliza-se um sentimento de 'estar

aqui fazendo parte de'; despertam-se impressões imediatas de co-participação e abrem-se portas a interações/intervenções. Quando apresentada com um tempo de duração razoável, a '*performance* com instalação' potencializa tais interações por expandir o 'tempo/espço da obra' e ampliar, para os indivíduos, as condições para que se posicionem frente a ela e decidam, livremente, aderir ou não, aceitar ou não o convite que lhes é dirigido.

Isso é essencial! Por tratar de conteúdos como a banalização do mal, o descaso para com a justiça e a verdade, para com os valores da solidariedade e do amor, o aviltamento da vida e da dignidade humanas, é uma arte que não promove ou favorece devaneios ou refrigérios: só aflige! Não persuade ou confirma, não consola: inquieta! Logo, não produz catarse - no sentido aristotélico -, não leva ao alívio ou purgação emocional. Na sua apreciação, cabe o comentário de Augusto MEYER (1964, p. 11) sobre *Hamlet*, de Shakespeare: "tragédia sem catarse que, ao lento cair do pano, só nos deixa como objeto de meditação e fruto amargo, uma interminável fila de interrogações ..."

Nesse sentido, minha arte é ousada, pretensiosa mesmo! Simples, porém: vai à rua falar e ouvir seu público... Exigente, entretanto: a entrega, o envolvimento com a obra deverá ser, sempre, um ato de liberdade e de consciência. Nada menos que isso!

1 CONTEXTO HISTÓRICO

Os males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens,
isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história.
[...] não existe uma essência da 'arte eterna', mas que cada sociedade deve
inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação.
Roland Barthes

No Brasil, em especial de meados do século XX até nossos dias, muitos artistas plásticos, impulsionados pelas condições históricas e marcados pela preocupação social, intentaram estabelecer uma relação de proximidade com o grande público pela produção de obras que podem ser qualificadas, de modo especial, como 'obras abertas', a maioria apresentada em praça pública. Tais eventos transformavam os espectadores em co-autores e, dessa forma, ao encurtar a distância historicamente estabelecida entre arte e público, desencadearam para e com todos os participantes relações educativas em sentido amplo, num processo de humanização dos sentidos e das ações, através de experiências estéticas valiosas. Os artistas pois, juntamente com suas obras, foram coadjuvantes na construção de uma sensibilidade genuinamente humana ao integrarem indivíduo-arte, artista-público, indivíduo-indivíduo - como uma comunidade de seres sensíveis, dotados de inteligência e afetividade - num processo coletivo de reflexão/ação que envolveu cada um dos participantes em sua totalidade.

Neste capítulo apresentam-se, especificamente, as manifestações artísticas de cunho social - tanto as que redundaram em obras plásticas como aquelas que, em forma de evento, resultaram na/da criação de movimentos em prol da arte pública com preocupação social. Alguns dos trabalhos são de caráter aberto e interativo, como é

o caso de *SENTENÇA*, criação da autora desta pesquisa e objeto das análises do capítulo 5.

1.1 ARTE SOCIAL NO BRASIL

A defesa da arte social no Brasil vem de longa data. Mas a criação de obras em espaços públicos e de cunho interativo começou a aparecer no cenário nacional a partir do final dos anos 60 e durante a década seguinte, em função da conjuntura política da ditadura militar e do clima de ‘abertura’ que se esboça nos anos 70, como se terá a oportunidade de ver na sequência.

Desde 1933, todavia - e atravessando as décadas de quarenta a setenta -, muitos artistas e intelectuais se manifestaram¹, de diversas maneiras, por uma arte voltada ao social: **a)** alguns tornaram públicas suas posições em textos, discursos e conferências, como o crítico de arte Mário PEDROSA e o intelectual Aníbal Machado, o artista plástico Di Cavalcanti e o poeta FERREIRA GULLAR, entre tantos; **b)** outros, através da temática de seus trabalhos, como foi o caso do próprio Di e dos artistas plásticos Lívio Abramo, Tarsila, Segall, Portinari, Scliar, Gerchman e Antônio Dias, entre outros; **c)** houve, ainda, aqueles que concretizaram sua posição através de ações, criando revistas e fundando movimentos, como o caso do próprio Scliar, com a criação da revista *Horizonte* (1951), em Porto Alegre, que ensejou a fundação do Clube da Gravura, posteriormente difundido pelo Brasil. Idêntico foi o caso do artista Abelardo da Hora, criador do Movimento de Cultura Popular (MCP-1958), em Pernambuco - que veio a servir como parâmetro para o Centro Popular de Cultura (RJ), fundado por Oduvaldo Vianna Filho, no qual as figuras do intelectual Carlos

¹ Para efeito da contextualização histórica, foram escolhidos apenas alguns artistas e intelectuais, em função da significância de seus trabalhos quanto à temática da pesquisa. Para um aprofundamento na questão sugere-se, em especial, a leitura de Aracy AMARAL (1987) e Otília ARANTES (1986).

Estavam MARTINS e de FERREIRA GULLAR foram fundamentais. **d)** Por fim, aqueles que, além de tornarem públicas suas posições teóricas e políticas, criaram obras realizadas em espaços públicos e de cunho interativo, como Lígia Clark, Hélio Oiticica, Frederico MORAIS, Scliar, entre outros. A seguir, alguns subsídios sobre a produção de cada um, com relação à arte social:

a) No primeiro caso, já em 1933, Mário PEDROSA, um crítico de arte e intelectual de vulto, que transitava pelos campos cultural e político, inaugura a crítica de arte contemporânea no país ao proferir uma conferência de cunho marxista no Clube dos Artistas Modernos (SP), sobre o tema “As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz”. (AMARAL, 1987, p. 38) (Chama a atenção o fato de que, junto com FERREIRA GULLAR, na década de 50 viria a se tornar adepto do abstracionismo, contra o realismo!)

Dois anos depois, em 1935, após o insucesso da Intentona Comunista - uma tentativa de golpe da esquerda -, a voz dos artistas foi silenciada por uma acirrada repressão do governo Vargas. Nesse mesmo ano, com pouco tempo de antecedência, o Club de Cultura Moderna - que editava a revista *Movimento* - convocara os artistas a apresentarem trabalhos nos quais a realidade brasileira estivesse representada, para comporem a primeira mostra coletiva de arte social no Brasil². No encerramento dessa exposição, em palestra para a qual fora convidado, Aníbal Machado, um conhecido intelectual, manifestou-se acidamente sobre a arte feita no país, denunciando-a como uma “arte divorciada da realidade e da vida”, ao mesmo tempo que acusava a Escola Nacional de Belas Artes de “museu de velharias”, de se ter transformado num “frigorífico educacional”, uma escola onde se ensinavam aos jovens “noções de conformismo e de morte”. Enalteceu, entretanto, a nova geração de artistas participantes da mostra, como

capazes de realizar uma “arte universal dentro do nosso paralelo geográfico e social”, arte que interpretou como promotora de um possível estreitamento de laços entre a arte e a coletividade (AMARAL, 1987, p. 50-54), o que foi confirmado pelo texto da primeira página do número de maio de 1935 da revista *Movimento*:

Esta exposição foi uma experiência para se medir a distância entre o povo e seus artistas. Ao simples exame dos trabalhos expostos e tendo-se em consideração a qualidade do público que a freqüentou, duas conclusões importantes podemos tirar dela para a história do desenvolvimento cultural brasileiro no domínio da arte plástica: - uma, é que ***já não existe mais esta distância entre o povo e os artistas, ou que, pelo menos, ela se acha de tal maneira encurtada que já se podem ambos entender e caminhar juntos*** [no original, sem grifo³]; outra, é a revelação de um novo estado da arte no Brasil, arte que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas.”(fac-símile da página de rosto. In: AMARAL, 1987, p. 93)

Segundo depoimento de Paulo Werneck a Aracy AMARAL (1987, p. 49), *Movimento* não sobreviveu a quatro números, fechada pela violentíssima perseguição intelectual que se seguiu à rebelião de novembro de 1935, denominada Intentona Comunista, que culminou com a implantação da ditadura do Estado Novo (1937). Todavia, duas outras publicações - se bem que de modo limitado e, ainda assim, mescladas com posições de direita - mantiveram aberto o canal de manifestações de resistência: a *Revista Acadêmica* e o periódico *Bellas Artes*. (AMARAL, 1987 p. 56)

Di Cavalcanti (1897-1976), em três distintas ocasiões: 1933, 1948 e 1952, posicionou-se em defesa da arte social. Em 1933, um texto publicado em jornal constituiu a primeira manifestação escrita de um artista plástico brasileiro sobre a questão social e o papel do artista

² Entre um grande número de artistas participantes, estavam Goeldi, Santa Rosa, Di Cavalcanti, Paulo Werneck, Portinari, Guignard, Ismael Nery, Teruz e muitos outros.

³ No correr do tese, todos os grifos em citações correspondem ao original. Quando o grifo for da autora, haverá nota explicativa no corpo da citação, como neste caso.

em relação a ela. Tal texto versou sobre uma exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, da qual constaram obras de conteúdo social, como *Operários* e *Segunda classe*:

Nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuímos qualquer coisa de superior aos nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar as razões dessa incompreensão. E elas só poderão se encontrar no estado social que as determina [...] o homem indiferente [...] tornou-se um anacronismo e toda a sua existência é uma traição à sua época. (apud AMARAL, 1987, p. 33)

Em 1948, o país respirava aliviado com o fim da ditadura Vargas, após quinze anos de terror policial e da tirania intelectual do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que controlava toda a imprensa falada e escrita, determinando o que era ou não permitido publicar. (BASBAUM, 1985, p. 113;169) A intelectualidade, então, sentia-se livre para repor a questão da arte de cunho social, agora defendida na oposição ‘realismo’ *versus* ‘abstracionismo’.

Di Cavalcanti, durante mostra retrospectiva de seu trabalho, em mesa-redonda cujo tema foi determinado pelo próprio artista, afirmava: “*A posição do artista na sociedade, o que pode esperar dela e em que pode contribuir para o seu desenvolvimento*”. Nesse debate, Di reitera a postura assumida em 1933 ao asseverar que um artista produz “dentro de uma sociedade dada”; dessa forma, tal produção “tem que ser uma apologia ou uma crítica à sociedade”. Por isso, “o artista deve participar da luta de seus semelhantes ao invés de recolher-se ao interior de uma ‘torre de marfim’”. (apud AMARAL, 1987, p. 137)

Nesse mesmo ano -1948 -, em conferência no Museu de Arte de São Paulo intitulada *Realismo e abstracionismo*, Di Cavalcanti, posicionando-se pró-realismo, inaugura a polêmica que se estenderá pelas décadas de 50 e 60. Fala na “participação do artista na vida

social de seu povo”, entendendo por isso a “luta pela dignidade do homem contra a prepotência”, aduzindo que essa é “a única posição que se espera de um artista independente”. Na continuidade, condena as tendências que se afastam da realidade e que submetem “a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético [...]” inviabilizando a comunicação da arte, pois, “se o lado concreto representar qualquer coisa sem idealização, e for incompreensível, também não existe obra de arte.” Ao mesmo tempo que se põe contra o abstracionismo, faz a crítica de um tipo de realismo que se “limita a um exercício hábil de reprodução da realidade” e se mostra convicto do valor da criação para a obra de arte: “A verdadeira obra de arte é uma síntese. O complexo da totalidade das coisas vive nela idealmente por um lado e concretamente por outro”. (apud AMARAL, 1987, p. 232-233) Di Cavalcanti iria reafirmar essas posições - e de forma mais contundente - em entrevista publicada em 1952, intitulada *Di Cavalcanti investe contra os mitos do falso modernismo*⁴, na qual declara:

Há no Brasil de hoje dois caminhos a seguir pelos pintores. Um é o caminho estreito da pintura formalista, preciosa, fim-de-século: o decorativismo abstracionista ou um primitivismo piegas. O outro é o da pintura a serviço da vida, isto é, participando do drama atual da nossa existência, participando da construção cotidiana de nosso futuro de nação livre. Não sou e creio que nunca serei um homem político-partidário. Sou porém um político, como todo homem de hoje. [...] E há uma política a fazer com a arte: é aquela que realça a grandeza e o espírito de nossa época. A técnica realista é a que se coaduna com esse estado de espírito. Mais uma vez repito: não um realismo de medíocre fotografismo, um realismo de sentimento é que é necessário. (apud AMARAL, 1987, p. 239)

A polêmica entre ‘realismo’ (que defendia a concepção de arte vinculada à realidade) e ‘abstracionismo’ (que defendia a concepção da

⁴ É importante lembrar que Di Cavalcanti foi o idealizador e um dos estimuladores da *Semana de Arte Moderna de 1922*. A partir de 1948, entretanto, vem a público fazer a crítica desse evento, denunciando seu caráter elitista, pondo-se, então, como líder na defesa do realismo *versus* abstracionismo. (AMARAL, 1987, p. 232).

‘arte pela arte’) adentrou a década de 50 e foi publicada pelas revistas *Fundamentos* (São Paulo), *Horizonte* (Porto Alegre) e *Joaquim* (Curitiba), as quais assumiram posição de defesa do realismo como o humanismo, por excelência, no campo da arte.

Em 1960, o país completava quinze anos de democracia, durante os quais vivera um período de desenvolvimentismo (de altíssimo custo inflacionário e social) num clima de liberdade política. No governo de 1955 a 1960, Juscelino Kubitschek expandiu a indústria - que alcançou índices de crescimento inéditos no país -, mas, optando pela produção de bens sofisticados, simultaneamente a desnacionalizou, ao permitir privilégios para a entrada do capital estrangeiro. Esse fato gerou déficits permanentes nas trocas cambiais, motivados pelas remessas internacionais na forma de *royalties*, lucros e dividendos, o que obrigava o país a emissões excessivas de moeda. Gerou-se, dessa forma, um forte processo inflacionário. Assim, se, com tal medida, criou empregos, simultaneamente empobreceu o trabalhador pelas perdas sofridas no salário real. A vinda do capital internacional promoveu também a formação de uma nova camada social, composta por gerentes, *public relations*, advogados, etc., que, apesar de brasileiros, passam a atuar nos partidos políticos e participam na administração pública como instrumentos do capital estrangeiro, como aliados de industriais e banqueiros, seus associados ou patrões. No decorrer desses quinze anos de democracia, entretanto, foi se estruturando, de modo mais objetivo e constante, uma consciência popular, o que já se configurava debilmente, no país, desde pouco antes de 1930. (BASBAUM, 1985, passim) A atuação dos intelectuais e dos artistas - como se tem demonstrado neste texto - foi, sem dúvida, decisiva para que tal consciência se constituísse.

Dentro da conjuntura acima descrita, era de se esperar a efervescência que acontecia no país em 1963, em meio ao conturbado governo de João Goulart, vice-presidente que assumira após a

renúncia de Jânio Quadros, em 1961. O clima da época era de uma quase ausência de governo, pois, segundo BASBAUM (1983, passim), Goulart ‘nem reinava nem governava’, amarrado pelo parlamentarismo - nova forma de governo recém-instituída - e em meio a acusações (pela UDN) de se ter rodeado por comunistas. Sem o apoio da esquerda e tendo a imprensa como inimiga, Jango se viu cercado por conspirações e greves, que se sucediam - contra a inflação e a carestia que acabavam com o poder de compra dos salários - enquanto a dívida externa se avolumava, como resultado das políticas estabelecidas pelo governo anterior. A ebulição que se desencadeara no país era, ainda, acirrada pelos udenistas, que orquestravam um “clima psicológico anti-comunista, cientificamente organizado” (BASBAUM 1983, p. 38). Em 31 de março de 1964, um golpe militar depôs João Goulart, iniciando um longo período de violenta ditadura.

Justamente no início desse ano, FERREIRA GULLAR - que na década de 50 aderira e defendera o abstracionismo - publica *Cultura posta em questão* - edição de imediato esgotada (segundo GULLAR, “todinha comprada”) pela polícia; seria reeditado em 1965 (AMARAL, 1987, p. 324) - como obra subversiva, por defender com veemência ímpar uma posição progressista e revolucionária sobre cultura popular dentro de uma concepção de arte participativa da vida do povo. Nesse livro, ele afirma, entre outras coisas, que

cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas na Universidade, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país [...] É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica [sic] e consequentemente [sic] no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária. (FERREIRA GULLAR, 1965, p. 3-4)

Tratava-se daquele mesmo poeta que, no final da década de 50, fora o autor do manifesto neoconcreto e permanecera alheio aos

movimentos sindicais e à política em geral por mais de dez anos (segundo ele próprio, não por ser um reacionário, mas porque não suportara mais a realidade e dela 'quisera sair'). Refugiara-se, então, na poesia e na arte como numa outra dimensão da vida, apenas para "poder respirar". Sentindo, entretanto, que esgotara a experimentação com a palavra, parara, então, e se perguntara: "Que fazer?". Encontrou uma única resposta: "Só resta reformular tudo" (AMARAL, 1987, p. 324). Para ele, a questão foi assim posta: "se se rejeitam os caminhos do isolamento artepurista ou das ficções fantasiosas, tem-se obrigatoriamente que abordar a questão social da arte em termos de prática política." (FERREIRA GULLAR, 1965, p. xii) E continua, afirmando que, contrariamente à suposta neutralidade do intelectual, "o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função deles, contribui ou não para a preservação do *statu quo*, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga" (FERREIRA GULLAR, 1965, p. 2), pois, se o comprometimento imediato é apenas com as idéias estéticas, estas, por sua vez, têm vínculos imediatos com idéias filosóficas e políticas.

Para FERREIRA GULLAR, portanto, o artista deve exercer uma função social, assumindo com consciência sua responsabilidade a partir do entendimento da arte como um meio de comunicação coletiva. E o conteúdo dessa comunicação não é nada senão sua visão de mundo, sua condição de homem concreto. "Não se trata de escrever poemas", escreve o poeta, "mas de exprimir-se enquanto existência." (FERREIRA GULLAR, 1965, p. 104) Nega, assim a concepção da 'arte pela arte' e aponta as três opções que restam ao artista numa sociedade regida pelo mercado:

entregar-se a uma atividade sem qualquer função válida para obter alguma vantagem econômica, espoliado pelos *marchands* [e

provavelmente ser ‘aceito’ e ‘reconhecido’]; resistir à pressão do mercado, contrariá-la, fechando-se num solipsismo que o levará à loucura ou ao suicídio [isto é, fazendo uma arte hermética, acessível somente aos iniciados]; ou, finalmente, romper com a concepção atual de arte para redescobrir a sua função social e efetivamente revolucionária. (FERREIRA GULLAR, 1965, p. 60)

Parte, então, na busca de novos modos de se comunicar através de seu trabalho. Catorze anos depois, em 1977, sob a repressão da ditadura militar, o poeta revê/amplia, num processo de amadurecimento, o conceito de cultura popular exposto em 1964; publica, então, um artigo intitulado *Considerações em torno do conceito de cultura brasileira*, em que defende a existência dessa cultura, assim justificando sua posição:

Existe uma ‘cultura brasileira’ porque existe uma história que se desenrola dentro de limites e sob condições específicas [...] Ela tanto é produzida pelo povo analfabeto como pelas camadas alfabetizadas e pelas elites intelectuais; é um produto ideologicamente confuso e contraditório, marcado na maioria dos casos pela alienação cultural e política em que vivem as grandes massas populares, e não só elas. Portanto, se ‘cultura brasileira’ não é sinônimo de ‘cultura da classe dominante’, tampouco é sinônimo de cultura revolucionária [seria uma alusão à ‘cultura popular revolucionária’ de MARTINS no *Manifesto de 1962?*] ou ‘cultura nacional-popular’. (FERREIRA GULLAR, 1977, p. 36-37)

Após treze anos do regime de 1964, os ganhos em termos de consciência popular obtidos no início da década de 60 estavam quase totalmente diluídos ou mesmo perdidos. Por esse motivo, ao finalizar, FERREIRA GULLAR considera que a possibilidade de se consolidar no país uma ‘cultura nacional-popular’ - expressão genuína dos sentimentos, aspirações e problemas do povo - implica em “uma considerável elevação do nível de consciência” das camadas dominadas, por um lado, e “da superação da dependência cultural” no que respeita à intelectualidade, por outro. Ou seja, implica no “fim da dicotomia *cultura popular-cultura de elite*”. Reconhece, entretanto, que

a luta contra a alienação cultural e a dependência encontra sérios entraves: além dos de ordem cultural e econômica, o exercício da censura, que, ao impedir que “a cultura expresse a realidade do país” - em nome da ‘defesa de valores morais’ e da ‘tradição’-, só “dificulta o processo de autonomia cultural e atua como instrumento de manutenção da dependência.” (FERREIRA GULLAR, 1977, p. 41-42)

b) Muitos artistas se manifestaram como artistas realistas através da temática de seus trabalhos, como Lívio Abramo, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Segall, Portinari, Scliar, Gerchman e Antônio Dias, entre outros.

No final da década de 20, Lívio Abramo veio a se tornar o artista que, pela vez primeira no Brasil, refletiu em suas obras plásticas a preocupação social. Sob a influência do expressionismo alemão, passou a fazer xilogravuras sobre temas da vida operária: as moradias, a fábrica, as chaminés, os protestos, etc. Sob seu ponto de vista, a arte social ou política tinha validade desde que fosse arte, antes de tudo o mais. (AMARAL, 1987, p. 36) Em 1933, Tarsila do Amaral expunha, no Rio de Janeiro, telas de sua autoria, entre elas *Operários* e *Segunda classe*, que demonstravam “suas simpatias proletárias expressas por uma profunda compaixão pelos humildes.” Tais ‘simpatias’ haviam lhe valido a prisão, em 1932, junto com Di Cavalcanti e outros tantos intelectuais, durante a fracassada Revolução Constitucionalista de São Paulo. (PEDROSA, 1986, p. 278) Além das citadas, Tarsila pintaria outras telas sobre temática social nos anos subseqüentes, como *Crianças* (1935), e *Costureiras*, em duas versões (1936 e 1950). Para Di Cavalcanti, a década de 30 foi decisiva no sentido da sedimentação de uma postura social em sua arte; nesses anos, perde “a sólida influência do pós-cubismo” que marcara trabalhos como *Colombiana* (1922) e *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930) e passa a demonstrar sua preocupação social, por exemplo, no

álbum composto de 12 desenhos intitulado *A realidade brasileira* (1930); ou ainda, posteriormente, em *Pescadores* (1950), “cujos matizes expressionistas seriam inspirados pelos muralistas mexicanos (sobretudo por Diego Rivera)”. Nos anos 40, “sedimentaria uma visão espontânea da brasilidade”, marcante nas figuras femininas e nas cenas de subúrbio. (Di Cavalcanti. In: CHILVERS, 1996, p. 153)

Após o golpe de 1937 e a implantação da ditadura do Estado Novo, o debate e as manifestações políticas envolvendo intelectuais e artistas só voltaria a ganhar fôlego na década de 40, com o desmantelamento gradual do DIP. De modo especial, o final vitorioso da guerra contra o nazi-fascismo na Europa repercutiu favoravelmente na política interna. Palavras como ‘democracia’ e ‘liberdade’ eram ouvidas nos comícios em prol da anistia, que foi por fim decretada em abril de 45 e seguida, em poucos dias, pela legalização do Partido Comunista Brasileiro (PCB) após vinte e três anos na clandestinidade. Os partidos se organizam e as eleições para a presidência e para a Assembléia Constituinte são realizadas em dezembro de 1945. (BASBAUM, 1985, p. 121-140) O país dava indícios de afirmar-se na vida democrática.

Nesse período, com obras como *Emigrantes* e a série *Visões da guerra* (1940-1943), desponta Lasar Segall, originário da Lituânia e que viveu na Alemanha, onde obteve a formação expressionista, antes de se radicar em nosso país. Aqui, viria a marcar profundamente o jovem artista gaúcho Carlos Scliar; este, radicado em São Paulo a partir de 1939, seria responsável por trazer muitos jovens para o convívio de Segall. Para o artista lituano, “o trabalho do pintor é filtrar sua emoção através da matéria [...]” e, como severo crítico da busca frenética do ‘novo’, afirma que “o espírito trágico do nosso tempo terá a força de fazer com que os artistas retornem à tradição da pintura fiel ao sentimento humano e intérprete da figura humana. [Para tanto] o sentimento humano do expressionismo, filtrado pelo tempo, terá sido

mais proveitoso do que as tendências abstratas de outros 'ismos'." Em depoimento a AMARAL, Scliar esclarece que Segall tinha idéias "de esquerda" e uma preocupação social clara, inibidas, entretanto, por pressões da família. (AMARAL, 1987, p. 57-58)

Outro artista que marcou presença na década de 40 foi Portinari, que escapara à perseguição política da década anterior graças ao prestígio internacional obtido com sua obra *Café* (em 1935 recebeu 'menção honrosa' do Instituto Carnegie, de Pittsburgh). Tratava-se de um artista de origem humilde e identificado com as camadas mais pobres da população. Para Mário PEDROSA, a partir de certo ponto de sua carreira, a força plástica e a sensualidade de suas figuras não mais o satisfiziam; através delas, o artista passa, então, a buscar "o homem concreto, em grupo ou em seu meio social, no trabalho." (apud AMARAL, 1987, p. 60) A exaltação ao trabalho, que predominou nas obras da década de 30, deu lugar à preocupação social presente nas obras de cunho expressionista, sobre os retirantes nordestinos, na década de 40. (AMARAL, 1987, p. 132)

Dentro dessa mesma tendência, destaca-se Carlos Scliar, que tivera contato com o expressionismo ainda muito jovem e que, no início dos anos 40, encontra Lasar Segall em São Paulo. O contato prematuro com o expressionismo se explica pela colonização alemã marcante no seu estado de origem, o Rio Grande do Sul, onde a cultura européia, em especial a germânica, fazia-se presente nas livrarias. Scliar relatou ter tido acesso a livros de gravuras de Grosz e publicações sobre Kaethe Kollwitz e Otto Dix num período em que tais artistas não teriam tido aceitação em nosso país, marcado por influência francesa. A 2.^a Guerra Mundial, para o pracinha Scliar, constituiu-se numa outra experiência importante: o convívio humano com pessoas de diferente nível social e intelectual só fez ampliar seu interesse pelas questões sociais, já antes presente. Como ele próprio afirma: "Passei por todo um processo de deselitização", o que resultou

numa revisão de valores e numa preocupação pela problemática da comunicação, sintetizada na questão “Com quem você quer se comunicar?” (AMARAL, 1987, p. 141-143)

Na década de 60 e 70, Gerchman produziu trabalhos em que expressava sua rebeldia ao regime militar, utilizando-se de jogos de palavras em acrílico que lembravam logotipos de empresas, como *AR*, ou *LUTE*, ou ainda *SOS*. A temática geral de sua obra era voltada à violência dos *bas-fonds* das metrópoles, ou, nas palavras de ARANTES, “a verdadeira face da dessublimação repressiva no interior de um regime de relativa abertura, mas ainda altamente autoritário.” A denúncia de todo tipo de violência foi a marca das “pinturas/objetos viscerais” de Antônio Dias. (ARANTES, 1986, p. 72; 81)

c) Houve também o caso de artistas que se manifestaram pró-arte social tanto por suas obras e/ou textos - o que já seria significativo - como através de ações, fundando movimentos e revistas. Entre outros, novamente Scliar marca presença pela criação da revista *Horizonte* (1951) e a fundação do Clube da Gravura de Porto Alegre.

Quanto a Scliar, a preocupação social se concretizou em sua arte não apenas na temática, mas também pelo interesse e necessidade de difundir as obras para um público mais extenso, através de reproduções. Isso fez com que ele se interessasse sobremaneira pela gravura, também marcante no expressionismo alemão. A partir dessa idéia, Scliar congrega outros seis artistas para compor um álbum, denominado *35 Litografias*⁵, cuja edição constou de 200 exemplares. Em seguida, publica, individualmente, o álbum *Fábula*, com 13 litografias, constituindo ambos os primeiros do gênero, no Brasil, e, com certeza, o germe dos clubes de gravura, os quais tiveram uma influência decisiva sobre a arte brasileira por mais de uma

⁵ Esses artistas eram: Clóvis Graciano, Manuel Martins, Oswald de Andrade Filho, Walter Levy, Bonadei, Lívio Abramo e o próprio Scliar. As reproduções foram feitas pelo processo de multilitografia, que já estava disponível em São Paulo em 1942. (AMARAL, 1987, p. 142).

década. O elo de ligação entre os integrantes desses clubes, em especial no que diz respeito aos seus fundadores, foi a preocupação por uma arte voltada para a problemática social. O conteúdo da obra passou a ser superdimensionado, nos moldes do realismo socialista. A gravura e a ilustração constituíram os principais meios de que se serviram esses artistas.

O nascedouro dos clubes de gravura remonta a 1948, quando Scliar, que se achava na Europa desde 1947, participa do Congresso de Wroclaw⁶, na Polônia, que reuniu intelectuais do mundo todo para discutir a paz e uma possível guerra atômica, bem como criar meios de alertar os povos contra esse perigo. Os artistas latino-americanos que lá se encontraram foram os criadores, em Paris, da *Association Latino-Américaine* - ALA -, a qual, após ter sido fechada pela polícia, foi reaberta com o nome de Centro Simon Bolívar, que congregava artistas do México, Argentina, Venezuela, Peru e Brasil residentes temporariamente na capital francesa. Lá, nos moldes do *Taller de Gráfica Popular* mexicano, promoviam-se críticas coletivas dos trabalhos, cujo centro, todavia, não era o caráter estético. Na verdade, o Centro Simon Bolívar “visava a uma certa politização do elemento latino-americano em Paris” e, portanto, centrava as discussões na questão da participação política dos artistas, propondo-se a “divulgar a cultura latino-americana, como também os movimentos libertários na América Latina.” No ano de 1950, Scliar retorna ao Brasil. Em 1951, na cidade de Porto Alegre (RS), funda a revista *Horizonte* (que subsistiu por cerca de cinco anos), na qual os intelectuais ‘de esquerda’ faziam circular suas idéias e da qual se originou o Clube da Gravura; ao mesmo tempo, passou a incentivar a criação de clubes semelhantes em outras cidades, como Bagé, São Paulo, Santos, Recife, a Capital Federal - o Rio de Janeiro (AMARAL, 1987, p. 150-152) - e Curitiba.

Todas essas iniciativas eram marcadas pelo espírito do que entendia ser a função social do artista, ou seja, criar meios de conscientizar o maior número possível de pessoas.

Entre as iniciativas do *Clube de Gravura* de Porto Alegre citadas por AMARAL (1987, p. 183-184), merece destaque, pela inventividade e, em especial, pela abertura à efetiva participação do público, uma mostra coletiva de caráter interativo, que envolvia 15 artistas e 60 obras, intitulada *Por uma Arte Nacional*. Organizada em 1955 e situada em local público - o Parque Farroupilha -, a exposição facultava aos visitantes em geral atuarem como jurados, selecionando, por voto, as obras que considerassem como as de melhor qualidade, as quais seriam premiadas na exposição. Os organizadores pretendiam, por essa forma, estabelecer um canal de comunicação com o público e, assim, conhecerem em que medida estariam sendo compreendidos e apreciados por ele. Hoje, essa atitude pode ser julgada como exageradamente populista, mas, com certeza, incitou as pessoas que se propuseram a participar (e foram muitas, pois que os quatro primeiros artistas mais votados obtiveram mais de 500 votos cada!) a apreciarem detidamente e refletirem sobre as obras expostas, bem como exercitarem o conceito próprio do que seja 'qualidade' em arte. Essa, sem dúvida, constituiu uma forma de despertar a sensibilidade e o senso crítico, ainda que de modo meramente circunstancial e, quiçá, superficial. Uma segunda iniciativa do clube, igualmente valiosa, foi pôr o público em contato com gravuras originais, através de sua aquisição como capa de alguns números da revista *Horizonte*. Obviamente, tratava-se de um público comprador, logo, restrito; mas a possibilidade de qualquer pessoa poder ter contato com um trabalho artístico original numa banca de revista certamente ajudou a diminuir a distância entre a arte e o grande público (e vice-versa),

⁶ Nesse Congresso, Scliar se encontra com Leopoldo Méndez, do *Taller de Gráfica Popular*, ou TGP, do México, fonte em que o artista se inspirou para a criação do *Clube de*

incentivando alguma parcela deste a se interessar pela arte da gravura.

Outro artista plástico a criar entidade cultural foi Abelardo da Hora : em 1958, em Recife (PE), fundou o *Movimento de Cultura Popular* (MCP) - com a participação de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho -, que se constituiu num amplo movimento, incluindo setores de Artes Plásticas, Artesanato, Música, Canto, Dança, Teatro e área de Educação, esta voltada à alfabetização e da qual se encarregou um grupo católico de esquerda encabeçado por Paulo Freire. O MCP estava sediado no Sítio da Trindade, onde foram especialmente construídos um teatro e uma concha acústica. O *Movimento* contava ainda com cinco Praças de Cultura, equipadas com posto de empréstimo de livros para a população, teatro e uma sala para exposição e conferências, além de uma galeria às margens do Capibaribe. (AMARAL, 1987, p. 315-318)

Bem estruturado e de largo alcance, o MCP veio a constituir parâmetro para o Centro Popular de Cultura (CPC), no Rio de Janeiro, fundado em 1961 por Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha) e amparado pela União Nacional dos Estudantes (UNE); sob o impulso do CPC do Rio, multiplicaram-se os Centros pelo país. Seu principal objetivo era levar a arte ao povo, num processo de conscientização. Na direção da entidade carioca, Carlos Estevam MARTINS escreveu o *Manifesto de 1962 - CPC da UNE*. Nesse documento, muito bem redigido, o autor articula o primeiro núcleo teórico da posição dos artistas de esquerda em relação a uma concepção progressista de cultura popular e à posição e responsabilidade dos artistas frente a ela. A teorização teve seqüência com a publicação, em 1964, do livro *Cultura posta em questão*, de FERREIRA GULLAR (que sucedeu MARTINS na presidência do CPC do Rio de Janeiro), já mencionado neste texto.

Gravura. (AMARAL, 1987, p. 147)

Assim se expressava o autor do *Manifesto*, em nome de todos os artistas e intelectuais que compunham o CPC:

a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tampouco acreditamos, que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte [...]. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. Ninguém pergunta ao artista se prefere viver dentro ou fora da sociedade: o que se lhe pergunta é como pretende orientar sua vida e produzir sua obra dentro da sociedade a que pertence, inelutavelmente. [...] O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social, só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório, pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social. O que não é declarado explicitamente pelo artista alienado é dito implicitamente pela obra alienada (MARTINS, C. E. In: FÁVERO, O., 1983, p. 59-60)

Ao agir dessa forma, na esperança de conseguir liberdade para criar, o artista a põe em risco, pois só com “a consciência dos condicionamentos a que está submetida nossa atividade artística e cultural, é que adquirimos a possibilidade de realizar um trabalho criador verdadeiramente livre.” (MARTINS In: FÁVERO, 1983, p. 60)

O CPC advogava uma ‘arte popular revolucionária’ e não, simplesmente, uma ‘arte popular’ (esta correspondia ao que hoje se denomina ‘cultura de massa’ ou o produto da indústria cultural) ou uma ‘arte do povo’ (concebida como uma arte ingênua e desprovida de qualidade artística) : ‘arte popular’ enquanto identificada com “a aspiração fundamental do povo” ao seu “projeto de existência [...] o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes [...] um povo que não dirige a sociedade da qual é o povo”; ‘revolucionária’, pois “o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza [...] do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo”, ou seja, através dela são promovidas as

condições para que o povo negue sua negação, restitua-se a posse de si mesmo e adquira “a condição de sujeito de seu próprio drama [...] Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, *fora da arte política não há arte popular*.” (MARTINS In: FÁVERO, 1983, p. 65-68) O tom revolucionário/radical desse manifesto, a efervescência intelectual e o nível de consciência popular que os Centros promoveram nos dois anos que antecederam a implantação da ditadura militar determinaram a extinção dos CPCs após o golpe de 1964.

O fechamento do regime, marcado por uma violenta perseguição nas universidades - estudantes, artistas e intelectuais tinham suas ações, obras e pesquisas censuradas e muitos foram vítimas do aparato de repressão que prendia, torturava, cassava, condenava, matava ou exilava -, gerou um clima de terror e paralisia na produção intelectual, estancada abruptamente pela força. Ilustra-se brevemente a situação com um artigo do jornalista e escritor Zuenir Ventura, constante do número 1 da revista *Encontros com a Civilização Brasileira* (1978)⁷. Nele, Zuenir escreve sobre um convite de Darwin

⁷ Nessa mesma revista, Octavio Ianni publica um longo, lúcido e corajoso artigo sobre a situação da produção cultural brasileira entre os anos de 1964 e 1978. Corajoso, pois que, apesar do desgaste da ditadura, o clima ainda era de forte censura e repressão. IANNI apresenta inúmeras denúncias sobre a situação, inclusive dois atos da polícia: a invasão do *Campus* da Universidade de Brasília (UNB) e a invasão/depredação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), onde estudantes foram feridos, ambas ocorridas no ano anterior. Comenta também a invasão de escolas pré-primárias em Curitiba, com a prisão de professores e diretores, ocorrida naquele mesmo ano, dois meses antes da elaboração do artigo. Além disso, denuncia a apreensão de livros, como *Zero*, de Loyola Brandão e *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, apontando o efeito devastador da repressão sobre a produção intelectual: “Todos sentem em algum grau, as consequências do divórcio, acentuado e tenso, entre o pensamento e a ação, entre o que se pensa e o que se pode dizer, escrever, representar, fazer. A busca da palavra conveniente, possível ou tolerada, sacrifica o pensamento novo, a reflexão límpida, a nuance de espírito. Todos sentem ou vivem, em algum grau, as consequências do divórcio entre o poder estatal e a sociedade civil ...” (IANNI, 1978, p. 234) Existem muitas publicações sobre os anos da repressão. Ressaltam-se duas: em 1988, Zuenir VENTURA publicaria o livro *1968: o ano que não terminou*, uma espécie de crônica histórico-jornalística, em que o autor reconstitui e interpreta os fatos políticos e o ambiente psicossocial do ano em que o AI-5 foi decretado. A segunda publicação, de Maria Helena Moreira ALVES realizou uma pesquisa ampla e profunda sobre os vinte anos da ditadura para sua tese de doutorado (MIT/Massachusetts), apresentada no início da década de 80 e publicada em forma

Brandão para criar, em 1965, um centro de cultura “que pudesse reunir em uma espécie de universidade livre os salvados do incêndio político - professores, jornalistas, cineastas, dramaturgos, enfim os intelectuais que quisessem ou que pudessem trocar a perplexidade ou o desalento por um esboço de ação cultural possível: modesta, restrita, mas ação.” A iniciativa, entre outras coisas, “serviria de exercício contra a paralisia e o medo gerais. Era quase um recurso para exorcizar fantasmas [...]. Se não podiam expressar determinados conteúdos, que pelo menos palavras e sons cumprissem a função de quebrar o silêncio e espantar o medo.” Criaram, então, o Centro de Estudos Modernos (CEM), a cuja aula inaugural acorreram cerca de 500 pessoas. O CEM foi fechado pela polícia oito meses após. Dez anos depois, Darwin e Paulo Pontes organizam o *I Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. “Nesse momento, mais e pior do que perplexidade, o ambiente cultural estava envolto na letargia e na fossa. Qualquer movimento significava risco. [...] Como organizar um debate público se a reunião de mais de duas pessoas era já uma coisa suspeita?”⁸ Para Zuenir, esses dez anos assistiram a um processo de “desnacionalização crescente da produção artística”, durante os quais a sobrevivência cultural “foi sobretudo um ato de vontade e de coragem. Foi um tempo de resistência, mas também de capitulação e de cooptação.” (VENTURA, 1978, p. 272-274)

d) Por fim, aqueles artistas que, além de tornarem públicas suas posições teóricas e políticas, criaram obras realizadas em espaços públicos e de cunho interativo, como Lígia Clark, Oiticica, Frederico MORAIS, Flávio Motta, Nelson Leirner, Scliar, Novielo, Artur

de livro, com prefácio de Hélio Bicudo, sob o título *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*, que já alcançava a terceira edição em 1985.

⁸ Com grande empenho, o Ciclo aconteceu e, por dois meses, todas as segundas-feiras reuniam-se mais de 1400 pessoas no Teatro para ouvir intelectuais e artistas como Antônio Callado, Antônio Cândido, Chico Buarque, Paulo Pontes, Sérgio Cabral e Ziraldo, entre outros.

Bárrio, Marcelo Nitsche, Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman, entre outros. A seguir, alguns subsídios sobre a produção de cada um, com relação à arte social e às obras interativas:

Frederico MORAIS, citado por AMARAL (1987, p. 334), afirma que, na efervescência do início da década de 60, ao se estabelecer um paralelo entre o cinema (*Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha), a música (surgimento da *Bossa Nova*), o teatro (“show” *Opinião*, no Teatro de Arena, com Nara Leão) e as artes plásticas, nestas praticamente nada aconteceu, apesar de que o governo da ditadura nunca realizou uma intervenção “tão sistemática e direta” nessa área como aconteceu nos demais campos da produção artística e cultural, segundo ARANTES. Entretanto, em 1965, Sérgio Ferro apontava uma unidade no setor das artes plásticas que, ao seu ver, não se dava em relação a questões formais, mas, sim, por um não-conformismo, por um posicionamento agressivo e violento de desmistificação. Na interpretação de Oiticica, o impacto político das obras plásticas se dava muito mais em função da vivência social, da experiência coletiva que podiam propiciar, do que em função da mensagem explícita que pudesse transmitir. As obras (especialmente as dele próprio) não objetivavam impor idéias prontas; ao contrário, buscava-se “descobrir e criar objetos na tentativa de instaurar um mundo experimental, onde os indivíduos pudessem ampliar o seu campo imaginativo e, principalmente, criar, eles próprios, parte deste mundo ou, ao menos, ser solicitados a isso.” O importante era possibilitar às pessoas a experiência da criação. (ARANTES, 1986, p. 78; 69) Por esse motivo, os artistas preocupados com o social abandonaram os museus e galerias e a arte ganhou a rua, os espaços abertos, foi ao encontro do público lá onde o ‘grande público’ se encontrava. Cumpria-se o que Pierre Restany, no seu manifesto pela

arte total *Contra a Internacional da Mediocridade*, profetizava: “A arte do século XXI trocou [sic] o salão e o museu pela fábrica e pela rua. É um adeus sem retorno. [...] Ela é o catalisador da sensibilidade coletiva e da emoção partilhada. [...] uma metamorfose coletiva em benefício do maior número.” (apud PEDROSA, 1986, p. 239)

A preocupação com a participação/interação com o público, portanto, foi a tônica nas artes plásticas, talvez sob a influência do teatro, como o grupo *Oficina*, que intentava uma provocação direta do espectador “através de uma transgressão violenta da linha público-platéia”, com o que se criava uma situação ambígua que evitava o exorcismo da ideologia dominante. Através desse ardil, buscava-se impedir a “sistematização do choque” ou a absorção/neutralização da crítica pelo sistema, em função de seus interesses.(ARANTES, 1986, p. 75-76)

Na interpretação de AMARAL, a pouca expressividade das artes plásticas dentro da movimentação geral das demais artes deveu-se à situação *sui generis* da produção dessa área: o trabalho individual e solitário, bem como a distribuição da produção por canais elitizados, quais sejam, museus, galerias, salões e bienais. Entretanto, a tendência à criação de objetos (negando e sobrepujando a pintura de cavalete) que permitissem a participação do espectador⁹ em todas as suas dimensões - corporal, tátil, semântica, visual, etc. - aliada ao tipo de abordagem e a uma tomada de posição consciente frente à problemática política são algumas das características da “nova objetividade” - termo defendido por Oiticica como sucedâneo da ‘arte realista’ -, que marcou a produção de alguns artistas. Nas palavras de ARANTES, “não se pretendia simplesmente integrar a arte à vida, ou diluir aquela nesta, mas - desintegradora/construtora da vida e de si

⁹ Em 1968, fora publicada no Brasil a tradução de *Obra Aberta*, de Umberto Eco. Oiticica, entusiasmado, adota esse termo no *Esquema geral da nova objetividade*. FERREIRA GULLAR, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, afirma preferir o conceito de

mesma -, a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis.” (ARANTES, 1986, p. 71)

Dentro de tal espírito, a busca da ampliação e renovação do público fez com que alguns artistas criassem formas alternativas de alcançar o grande público, saindo de seus ateliês: Lígia Clark cria objetos a serem manipulados pelo espectador, como a série “os bichos”; apresentar ou produzir seus trabalhos em espaços abertos, usando a ‘cidade como suporte’, foi o que fez Hélio Oiticica, com *Parangolés* (mais adiante voltar-se-á a ele); Lígia Pape, Antônio Manuel e Ana Bella Geiger promoveram o curso *Atividade-criatividade*, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. (AMARAL, 1987, p. 328-329) Além desses artistas, merece atenção especial Frederico MORAIS, sobre cujos trabalhos se falará mais adiante.

Em 1967, em plena ditadura, Flávio Motta e Nelson Leirner pintaram ‘bandeiras’ sobre temas diversos e as expuseram em praça pública, em São Paulo. A exposição acabou quando fiscais da prefeitura exigiram a retirada dos trabalhos sob a absurda alegação de falta de alvará. O evento, com característica de crítica, foi acrescido de trabalhos de Marcelo Nitsche, Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, entre outros, e novamente montado no Rio de Janeiro, na praça General Osório. (MORAIS, 1992, p. 82) Muitas dessas obras tratavam de modo inusitado a realidade prosaica, visando com isso tirar o público da passividade, inclusive “acirrando seus desejos e seus impulsos.” Num desses eventos, um verdadeiro *happening*, denominado *Rex Kaput*, aconteceu o encerramento da Galeria Rex, com duração de apenas oito minutos, o necessário para o público arrancar as obras e depredar a galeria. Algum tempo depois, esse fato se repetiria, no Rio de Janeiro, em supermercados e bancos;

‘obra aberta’ - pela ambigüidade que caracteriza a mensagem da obra - ao de ‘vanguarda’, que entende impreciso e arbitrário. (ARANTES, 1986, p. 75)

aí, entretanto, a causa seria a fome. “Com que forças mexemos? [...] Como se formou o saque? [...] pessoas aparentemente pacíficas [...] numa fração de segundos explodiram...”, perguntava-se, ainda perplexo, anos mais tarde, Wesley Duke Lee. (ARANTES, 1986, p. 73)

Em 1968, ano do Ato Institucional n.º 5 - AI-5 -, em virtude do qual o Congresso Nacional foi fechado, Frederico MORAIS realizava, no aterro do Flamengo - Rio de Janeiro -, eventos denominados *Arte no Aterro – Um Mês de Arte Pública*, que, além de esculturas de Jackson Ribeiro, incluía obras de Ione Saldanha e Dileny Campos. (MORAIS, 1992, p. 82) Nesse mesmo ano, Hélio Oiticica comandava trabalhos de vanguarda nos finais de semana, como, por exemplo, *Apocalipopótese*, que se concretizou numa série de iniciativas coletivas, comandadas por diversos artistas, como Lygia Pape, Antônio Manoel, Rogério Duarte, entre outros. (ARANTES, 1986, p. 77) Em 1970, MORAIS realizou, em Belo Horizonte, o evento *Do Corpo à Terra*, com duração de três dias, do qual fizeram parte ações e celebrações, como *Monumento Totem*, por Cildo Meireles. Thereza Simões utilizou carimbos com palavras em inglês e alemão, como *Dirty* [sujo] e *Verbotten* [proibido]. À época, a crítica denominou esse tipo de trabalho como arte-guerrilha e os artistas de ‘geração tranca-ruas’, o que se aproximou da verdade em algumas obras mais agressivas, como as apresentadas em Belo Horizonte no ano de 1970 - em plena vigência do AI-5 -, nas quais a força do movimento de efervescência cultural da década de 60 se expressava concretamente pela criação de obras/ações arrojadas e contundentes em relação ao regime militar, como a explosão das granadas coloridas de Décio Novielo e o lançamento das trouxas ensangüentadas de Artur Bárrio no ribeirão do Arrudas, que atravessa o Parque Municipal de Belo Horizonte. (MORAIS, 1992, p. 82)

O próprio Frederico MORAIS escreveu : “O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro, e a arte, uma forma de emboscada”. De janeiro a agosto de 1971, esse artista realizou um projeto na área externa do MAM do Rio de Janeiro, que denominou *Domingos de Criação*, cujo objetivo era mostrar que todos têm possibilidade de criar, até mesmo usando o próprio lixo. Cada domingo era dedicado ao uso de um material específico, o qual, então, dava nome ao evento. Houve, por exemplo, *O Domingo por um Fio* , *O Tecido do Domingo* e *Um Domingo de Papel*, entre outros tantos. (MORAIS, 1992, p. 84)

Hélio Oiticica, por sua vez, fez diversas apresentações de seus trabalhos, os *Parangolés*, que resultaram em intervenções no espaço da cidade. As peças - que os participantes podiam vestir - continham textos e fotos pintados em tendas, estandartes, bandeiras, faixas e capas, cujos bolsos guardavam raízes e pigmentos¹⁰. Em 1967, em exposição nos jardins em frente ao MAM do Rio, pela primeira vez foi empregado o termo *Tropicália*, com o qual Oiticica denominou um

labirinto, ambiente/comportamento, célula/barraco, *raiz-estrutura-proposição* [...] onde, no interior de uma tenda verde-amarela, numa arquitetura semelhante às das nossas favelas, em meio a um cenário tropical, com plantas características e araras, **o público era obrigado a caminhar descalço sobre raízes de cheiro forte, em forma de ninho, e objetos plásticos** [no original, sem grifo], acabando seu percurso diante de um aparelho de TV ligado, cujo som se fazia ouvir desde fora. Incorporar, deglutir, transformar, - eis a proposta contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo. (ARANTES, 1986, p. 76-77)

Em 1978, Oiticica participou, em São Paulo, do evento *Mitos Vadios*, uma crítica à *Bienal Latino-Americana*, cujo tema era *Mitos &*

¹⁰ AMARAL alerta, no entanto, que OITICICA parecia estar muito mais ligado às posturas da vanguarda (DUCHAMP, em especial) do que propriamente preocupado com as questões sociais que o país enfrentava, como se deduz das palavras escritas por ele no catálogo da mostra *Opinião 66* : “Chegou a hora da antiarte. Com as apropriações, descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva.” (AMARAL, 1987, p. 331-332)

Magia, que se realizava nessa cidade. O artista pregava o ‘delírio deambulatório’, que se desdobrou nos ‘acontecimentos poético-urbanos’ do morro da Mangueira (Rio de Janeiro) no final de 1979 e início de 1980. Nesses eventos, ao envolver o público na obra, Oiticica pretendia “poetizar o urbano”, transformando uma determinada área - no caso, o morro da Mangueira - num *play-ground*, sendo o ‘*ground*’ o próprio bairro - o Caju -, e a ação desenvolvida pelos participantes, o ‘*play*’. (MORAIS, 1992, p. 84)

A segunda metade da década de 70 presencia o esboçar-se lento da abertura política no país, forçada pela frente de oposição, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que se fortalecera, em especial, pela campanha presidencial simbólica de 1973 - cuja inviabilidade mostrara à nação e ao mundo que o sistema não era democrático, o que estimulou a imprensa a desafiar a censura - e pela vitória da oposição nas urnas nas eleições legislativas de 1974, bem como pelas ações empreendidas pela Igreja Católica, pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI) em prol dos direitos humanos, sociais e políticos. (ALVES, 1985, passim) Nesse contexto, sob os efeitos do ‘milagre econômico’ - quando o enriquecimento rápido pela especulação financeira fez com que a burguesia se interessasse em ‘investir’ em obras de arte -, presenciou-se um *boom* do mercado de arte, até então insignificante no Brasil. As galerias se multiplicaram e muitas obras atingiram preços estratosféricos.

Em função desse rápido desenvolvimento do mercado de arte, surgiu uma leva de novos artistas (aos quais se somaram alguns da ‘velha guarda’, que não conseguiram sobreviver imunes ao sucesso obtido no mercado) interessados numa ‘profissionalização’ alinhada com a arte produzida nos países centrais, voltando novamente às preocupações com os materiais, com a forma, com o aspecto artesanal

da pintura. (ARANTES, 1986, p. 79) Em princípio e por si mesmas, tais preocupações não fazem por desmerecer nenhum trabalho; tomadas, contudo, como parâmetro central da produção plástica, elas remetem aos princípios da “arte pela arte”, empobrecendo ou mesmo esvaziando a obra quanto ao conteúdo. Aparentemente, configurou-se um novo formalismo. Mas, é evidente, não há como negar que, como mercadoria/investimento, essa sofisticação contribuiu, consideravelmente, para tornar a produção mais interessante (e valiosa!) para a burguesia vendedora/compradora.

Desde então - a segunda metade da década de 70 -, o mercado de arte parece demarcar a produção, obviamente com dignas exceções, entre elas o grupo que originou a revista *Malasartes* (1975) - Tunga, Waltércio Caldas, José Resende e Carlos Zílio¹¹ -, que, à época, pretendia “produzir formas não ortodoxas de veiculação, permitindo contatos mais ou menos *estranhos* com o público.” (apud ARANTES, 1986, p. 81)

O grosso da produção nacional, entretanto, nas palavras de ARANTES, parece “desenraizada e desenraizante [...] Somos conduzidos ao extremo oposto daquele programa de arte nacional/popular: da banalização da arte, implícita nele, à estetização do banal. Novamente, achamo-nos diante da problemática neutralização da diferença. Quase todas essas tendências pós-75 permanecem até hoje.” Na pintura, volta ao foco a vitalidade gestual, a cor abundante, a ausência da preocupação com o ‘bem feito’.

O que está em questão parece ser sempre o mesmo: a nossa sujeição total às modas internacionais e aos ditames do mercado[...] Parece que acertamos o passo com o mundo internacional das artes [...] Não há que duvidar, em 85 estamos tendo uma mostra que é em

¹¹ A partir de 1976, Zílio segue para Paris e, no início da década seguinte, publica o livro *A querela do Brasil* (1982, reeditado em 1997), sua tese de doutorado (pela Paris VIII, sob a orientação de Frank Popper), na qual discute a questão da identidade da arte brasileira no período de 1922 a 1945, analisando especificamente as obras de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari.

tudo uma réplica do que aconteceu em Kassel em 84 [...] dessemantizada [portanto, acrescenta-se: caricata!] essa pintura fica reduzida a fórmulas: da iconografia à violência do gesto ou à monumentalidade dos painéis, *bad painting* [...] animais selvagens, caveiras [...] (tudo em tamanho gigantesco!)". (ARANTES, 1986, p. 82)

A autora, então, pergunta-se:

presos às aparências, ficando com o lado mais superficial e, possivelmente, mais regressivo dessa nova arte, e, ainda por cima, tentando desenraizar-se inteiramente para melhor coincidir com ele, não estarão esses nossos jovens iludindo-se com a sombra da sombra, isto é, volteando em torno de um quase nada? [...]. Será ela apenas uma manifestação a mais da ideologia pós-moderna, da ausência de perspectivas para o mundo atual - forma indireta de consagração do presente? (ARANTES, 1986, p. 82-84)

Em pleno período de lutas, no qual se desenvolveu o processo de redemocratização no país, na história da arte brasileira configurou-se, então, o que Enzensberger escrevera: "Conspirar em nome das artes não é possível senão onde elas sofrem opressão" (apud ARANTES, 1986, p. 79); vencidas ou na iminência de se abrandarem as condições da censura e da repressão no país, de cerceamento à liberdade de criação, a maioria dos artistas plásticos parece se ter 'desinteressado' da luta política. A explicação, com certeza, não será simples: resta a questão capital - POR QUÊ? O trabalho dos anos 60 e o combate à ditadura e à repressão teriam caracterizado apenas uma luta corporativa, visaram a pura possibilidade de voltar a criar em liberdade? Uma espécie de 'criar por criar' fundado na 'arte pela arte'? Teria havido uma 'deposição de armas', como se o artista se assumisse exclusivamente como um guerreiro, mas não como um cidadão responsável pela reconstrução da cidade após o ganho de algumas batalhas? Seria uma atitude infantil da parte dos artistas que 'enjoaram do papel de mocinho na brincadeira'? Seria o espírito elitista da 'arte pela arte', que, de tão fortemente arraigado - vencida meia batalha e estando a luta apenas em seus primórdios -, determinou ao

artista ‘acertar o passo com o mercado’ e virar as costas aos interesses da maioria da população (ao vulgo!), numa atitude de Pilatos? Ou, ainda, como é possível, depois de um processo histórico tão doloroso de luta (para tantos, traumática e mortal!) em prol da criação e disseminação de uma consciência política, como é possível que, para uma camada social nela tão profundamente envolvida, a riqueza do concreto real, da história humana em nosso país tenha sido reduzida à ‘realidade dos negócios’, justamente no campo da produção mais genuinamente humana, a arte? Enfim, por quais razões perdeu-se o contato com a realidade?

A explicação mais cabal para tal fato está ainda por ser construída, o que precisa ser feito com urgência! Sem a crítica/autocrítica dos acontecimentos, pode-se incorrer nos mesmos erros cometidos no passado e que geraram a situação a que se chegou. A pesquisa histórica fica a dever ao campo da arte uma compreensão mais aprofundada do acontecido, o que não isenta ninguém da responsabilidade de buscar explicações e saídas.

Conclui, então, Otilia ARANTES: “a arte pode, entretanto, mesmo que num plano de *retaguarda*, permanecer como arma de resistência, encontrando formas que não sejam regressivas ou reiterativas. Mas o que é, neste momento, *resistir?*”¹² (ARANTES, 1986, p. 84)

¹² “O que é, neste momento, *resistir?*” O repto foi lançado há catorze anos e, como artista plástica, necessito responder, mesmo tendo consciência de ser parte, de ser co-responsável (ou até mesmo por isso!) pela perda de significado e força da produção das artes plásticas no Brasil: A **resistência, hoje, é uma questão difícil e contraditória** - o ‘inimigo’ não é externo, mas, simultaneamente, o é: internalizado, parte de nós mesmos, convive, integra o nosso dia-a-dia, nossa produção cotidiana e, por isso mesmo, precisa ser identificado no contexto social em que vivemos; na inserção do trabalho de arte no universo da produção, mas também no modo de encarar nosso próprio trabalho, na forma com que nos relacionamos com ele; há que ser buscado coletivamente e, igualmente, no íntimo de nossa consciência, em nossa postura ética como cidadãos e profissionais. **A arma contra esse inimigo** - talvez a principal, quiçá, no momento, a única (dentro de minha limitada visão!) - **precisa ser buscada no estudo da arte para compreendê-la: isso significa que a história da arte deve estabelecer vínculos com o contexto histórico amplo** (conhecer arte é muito mais do que dominar técnicas e saber fatos!), **o conhecimento e a reflexão histórica e crítica de nossa realidade social/profissional.**

Resistir, sim! Às seduições do mercado, à ilusão dos salões, do ‘ser aceito’, do ‘ser reconhecido por fazer sucesso’, do ser apreciado por ‘vender bem’ ou por ter os trabalhos ‘bem cotados

Na década de 90, foi estruturado um grande projeto de arte pública¹³ em São Paulo - *Arte & Cidade* (1994). Em 1995 e 96, foram realizados dois seminários na mesma cidade, sob o título *Arte Pública*, dos quais participou o curador do projeto do *Arte & Cidade*, Nelson BRISSAC-PEIXOTO.

Trinta anos após os CPCs, os tempos eram outros (apesar de a problemática social perdurar, agravada, porém!) e o espírito era outro, apesar de ser um evento de arte pública que buscava envolver o espectador de rua em algumas obras. Nas palavras de Denise MILAN, curadora dos seminários *Arte Pública*: “ A arte pública busca uma nova ordem na desordem das cidades. A arte pública aceita o caos, reconhecendo nele diferenças culturais expressivas. Parte em busca dos pontos comuns entre os seres humanos para revelar uma ordem à qual todos pertencemos.” (1998, p. 6) Como se vê, trata-se de uma arte que observa, aceita a realidade caótica posta e apenas busca sua

na bolsa de arte’... resistir à ilusão da ‘fama fácil’ porque ‘foi premiado em x ou y salões’, do retorno financeiro imediato por ter produzido o que o mercado sugere ou exige! Resistir aos modismos importados, a caricaturar a própria arte. **Há que se resistir, sim!** Resistir ao individualismo, à tentação da facilidade, à comodidade de produzir sem **se questionar sobre O QUÊ** (que tipo de produto intento, quais suas características neste ‘aqui e agora, etc.); **ONDE** (como se configura a sociedade brasileira atual, qual o significado e o papel de cultura e da arte nessa sociedade; em que mundo da produção realizo meu trabalho, que leis o regem, etc.); **QUANDO**, em que **TEMPO HISTÓRICO** (que mundo é esse que herdamos do século XX, como se constituiu, para onde se encaminha, qual o lugar que o Brasil ocupa nele; o que é , como se formou e se organiza isso que se denomina ‘mercado de arte’; quais as implicações para o exercício de minha profissão, para o público, para a arte como trabalho humano, etc.), **POR QUE** e **PARA QUEM** produz (qual a concepção de arte que fundamenta minha produção, a que tipo de interesses sirvo com ela; o que significa ‘público’ ou quem é o público da arte em nossa realidade; a qual público pretendo atingir com meu trabalho e por quê, etc.), mas, principalmente, **PARA QUE** produzir arte no Brasil hoje (qual a finalidade da arte, concretamente posta, hoje, em nossa sociedade; seria essa a finalidade que entendo a melhor para o meu trabalho; o que posso fazer em função desse quadro? etc., etc., etc.).

Mas, sobretudo, **resistir coletivamente**, côncios da importância de fundamentar, com conhecimento e reflexão sólidos, uma ação coletiva consciente e planejada, com vistas a transformar o significado e a realidade do fazer artístico em nosso país, o que significa fazer uma arte efetivamente livre, para todos. **Resistir, sim, para resgatar para todos os artistas a dignidade profissional e o significado da arte, hoje, no processo de (re)humanização do ser humano, dentro das condições concretas postas à população no contexto histórico brasileiro.**

¹³ O termo ‘arte pública’, no projeto *Arte & Cidade*, refere-se à arte que é exposta em logradouros, ao alcance do público, buscando envolvê-lo na obra. Não tem o caráter de monumento - obra estática e fixada num espaço urbano específico - como também não evidencia, necessariamente, uma preocupação social. Neste texto o termo será utilizado no mesmo sentido, podendo, portanto, aparecer qualificado: ‘arte pública de cunho social’, por exemplo.

lógica com a meta da revelação dessa ordem comum que subjuga a todos. Parece não haver drama humano algum nesse caos...

BRISSAC-PEIXOTO afirma - e é importante que sua concepção seja esclarecida, para que se possa entender o novo espírito da arte pública, em contraposição à arte pública de cunho social das décadas anteriores: “o que me interessa, no que podemos chamar de arte pública, não é o fato de que ela se dê na rua”, mas o de que ela envolva maior variedade de situações, o que, por sua vez, passa a exigir maior riqueza de subsídios, uma ampliação do diálogo e mais tensões do que o trabalho em locais próprios para atividade artística. Outra preocupação do curador é a de levar os artistas a trabalharem juntos na constituição do projeto, a sentirem “uma inquietação a respeito do outro”, da especificidade das diferentes linguagens, pois a convivência, com toda a tensão que envolve, é enriquecedora e criativa. E explicita: “a arte [...] é modo de habitar a cidade [...] a arte não existe na cidade. Ela é a cidade enquanto a cidade reflete a si mesma.” Em síntese, a arte pública tem por objetivo apresentar “o estado do tráfico de interesses, paixões, pensamentos, tudo aquilo que envolve nossa experiência urbana”, que impõe à arte a fragmentação, a ruptura e as tensões. “Numa cidade onde não se sabe mais o que é público, o que é privado, fomos alienados do espaço público que, na verdade é um espaço de guerra. [...] Quando o espaço público está em crise, é preciso pensar que tipo de intervenção pode ajudar a nos relacionarmos com essa cidade contemporânea [...].” (BRISSAC-PEIXOTO, 1998, p.117)

As intervenções - que serão apresentadas na seqüência - não são tidas por exposições coletivas. “Na verdade, elas propõem uma adequação aos espaços e uma relação entre artistas e linguagem. É uma experiência do espaço. A cidade é pretexto para colocar a questão do lugar da arte, a questão da natureza do trabalho artístico” e, também, a questão da cidade. “Acredito que a intervenção artística

contribui para redefinir o espaço urbano, ao criar novas tramas com a arquitetura e o urbanismo e as situações sociais ao redor.” (BRISSAC-PEIXOTO, 1998, p. 117)

A seguir, alguns exemplos das obras apresentadas. As duas primeiras (BRISSAC-PEIXOTO, 1998, p. 113-114) no interior de um matadouro abandonado, espaço amplo e sem janelas:

- O *videomaker* Éder Santos realizou um vídeo com imagens captadas em alta velocidade a partir de janelas de metrô e trens. Depois, fazia-as reaparecer, projetadas em montes de terra, no chão do matadouro. A textura da imagem era sobreposta e se confrontava com a textura da terra.

- A instalação *Inferno*, do *videomaker* Arthur Omar, usou cenas de violência urbana e de um matadouro, na parte de baixo; na parte de cima, projetava imagens de um céu com nuvens em movimento.

Os exemplos seguintes são de obras realizadas no topo de três edifícios na área central da cidade de São Paulo e no espaço aberto do Viaduto do Chá (BRISSAC-PEIXOTO, 1998, p. 114-115):

- O fotógrafo Rubens Mano apresentou um trabalho noturno, constituído por dois holofotes do Exército usados na guerra para iluminar aviões. Foram ‘deitados’ em cada um dos lados do viaduto, criando dois fluxos de luz que cortavam o viaduto em facho diagonais, cada qual percorrendo o vale num sentido. À noite, ao atravessarem o viaduto, as pessoas eram subitamente iluminadas; por uma fração de segundo, sua silhueta ficava em evidência, sem que a sombra fosse refletida em lugar algum. A obra evidenciava o “caráter solitário e efêmero da presença do indivíduo na grande cidade”, trabalhando como no inverso da fotografia, pois não havia registro algum da imagem.

- Regina Silveira abordou uma questão ótica numa anamorfose. O trabalho, instalado no quinto andar do prédio da Eletropaulo, ao lado do Viaduto do Chá, tratava de um ponto de vista

só possível com uma câmera fotográfica ou se o observador se postasse no ponto central do trabalho. A partir das janelas verdadeiras, existia uma superfície de plástico com janelas pintadas, convergentes, formando um "V" fechado. As janelas iam diminuindo de tamanho de tal forma que, do centro do trabalho, tinha-se a impressão da ausência de solo sob os pés, da profundidade, de estar vendo todas as janelas dos andares de baixo do edifício; experimentava-se, inclusive, uma espécie de vertigem da altura.

- Wagner Garcia propôs um 'cinema interativo'. Nele, o público controlava as cenas de uma trama que se passava em várias telas (as imagens estavam em memória de computador) através de um *stick*. Nesse exercício de participação, o público podia intervir, decidindo pelo andamento da história.

- Tadeu Knudsen (cineasta) apresentou um trabalho no qual houve uma participação muito intensa das pessoas que cruzavam o Vale do Anhangabaú. Funcionava como uma lanterna mágica. Foi montada uma tela de 30m de comprimento (faixas sustentadas por balões) com uma luz muito intensa e um tablado. Quem passasse e se decidisse por participar poderia fazer seu teatro de sombras, que era projetado na enorme tela.

- O artista Guto Lacaz construiu, com espelhos, uma espécie de superperiscópio, medindo 28m - o equivalente à altura do 5º andar até o nível da rua. Quem passasse pela rua e olhasse pelo 'periscópio' podia ver, em tamanho natural e como se estivesse frente a frente, o que estava acontecendo na exposição no quinto andar; o mesmo acontecia com quem estivesse na exposição em relação ao que estava acontecendo na calçada, em escala de um para um. Esse trabalho, de caráter lúdico, provocava o público ao produzir inquietações a respeito das escalas, das alturas e das relações espaciais.

Sob a ressalva de que as análises que seguem se baseiam apenas no material dos aludidos seminários, pode-se afirmar,

entretanto, que a posição do curador da mostra *Arte & Cidade* demonstra um interesse especial no processo de criação/estruturação do projeto e no intercâmbio de experiência entre os artistas, levando-os a assumirem que há uma crise no espaço público. Entretanto, o tom em que foi apresentado o projeto sugere que as pessoas devem se relacionar com essa crise de modo acrítico, tomando-a como algo dado, algo inevitável a que todos devem se ajustar. Trata-se de propor/refazer experiências nesse/com esse caos da cidade, levando a arte a, de alguma forma, servir para “redefinir o espaço urbano.” BRISSAC-PEIXOTO considera que tal ‘redefinição’ teria por propósito “melhor nos situarmos” no ambiente caótico da cidade. Uma pergunta: seria ‘nos situarmos’ ou ‘nos acomodarmos’?

Se, por um lado, pretende que o artista participe - e de modo coletivo - no processo de constituição da obra, como parte dela mesma (permitindo-lhe ter a dimensão da totalidade e complexidade do processo criativo quando exercido numa metrópole), o que é elogiável, o curador parece esquecer de apontar para uma compreensão crítica desse mesmo processo. Omitir a dimensão humana da reflexão crítica sobre a ação criadora tornaria o trabalho artístico “menos esquizofrênico”, como ele afirma?

A ‘participação do público’ na obra tem, igualmente, características de um envolvimento acrítico; consiste mais em diversão ou experiência sensorial. São aspectos da vida humana interessantes e necessários, mas isso parece pouco para a envergadura da cidade, do caos humano e social que ela enfrenta e das proporções do evento. Além disso, o curador deixa muito claro que se trata, na verdade, tão-somente de uma experiência do artista em busca da ‘adequação de sua arte aos espaços’ e de ‘uma relação entre artistas e suas diferentes linguagens’! Em síntese, entende-se que, nesses trabalhos, a população e o próprio espaço urbano serviram mais como campo de experimentação para o artista. As obras, apesar de criativas e

interessantíssimas, em muitos casos, serviram apenas como fonte de novas experiências sensoriais com o espaço; é bem verdade que as do matadouro põem em xeque a deterioração do modelo urbano gerado pelo modelo econômico (mas funcionaram nos moldes de um museu ou galeria, visto que a apreciação dos trabalhos dependia da locomoção do público para um lugar específico, em sítio afastado, na Vila Mariana; não estavam à disposição do grande público na rua, no cotidiano das pessoas); outras, ainda, prestaram-se ao simples divertimento. Seria esse o 'novo' que a arte contemporânea teria a oferecer ao público? Seria essa a função central da arte em nossas megalópoles caóticas? Esse é o tipo de arte que, mesmo sendo interessante, criativa e intelectualizada, parece humanamente empobrecida frente às proporções da problemática social/humana em nossos centros urbanos. Seria essa a arte que resultou do esvaziamento de conteúdo que ARANTES aponta com relação à segunda metade da década de 70?

Sem grandes preocupações formais e sem qualquer aparato tecnológico, mas de cunho eminentemente social, um outro evento/*performance* foi realizado na área externa do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1996, por Maurício Dias e Walter Riedweg. O título, *Devotionália*, fazia uma alusão à devoção popular, típica das pessoas que costumam cumprir votos ou promessas ou, ainda, externar agradecimento por curas atribuídas a um determinado santo, deixando, no local do culto, ex-votos, ou seja, moldes, em madeira ou cera, de órgãos ou de partes do corpo que, supostamente, tenham sido curados por intercessão desse santo. A obra reuniu mais de três mil meninos de rua, de cujos pés foram feitos moldes (objetos) em cera, semelhantes a ex-votos. (LAMEGO, 1999, p. 10) Apesar de ter acontecido no ambiente do Museu, o trabalho abordou uma problemática de ordem pública, e, com certeza, pôs o dedo numa ferida social, parte da crise econômica e do caos urbano - as crianças de rua

-, causando grande impacto os milhares de pés em cera moldados nos 'pés concretos' das mais de três mil crianças que participaram do evento.

1.2 ARTE SOCIAL E INTERATIVA: CURITIBA - DE JOAQUIM (1946) A SENSIBILIZAR (1983)

No Paraná, existem poucos pesquisadores produzindo sobre a história da arte no Estado, o que determina a existência de pouquíssimos textos publicados sobre o assunto¹⁴. Dentro do campo

¹⁴ Atualmente, é reduzido o número de pesquisadores trabalhando com a história das artes plásticas no Estado do Paraná - apesar de existir, há muitos anos, ótimos programas de Mestrado e Doutorado em história (UFPR), com farta produção em outras áreas. Desconhece-se a razão do desinteresse dos historiadores paranaenses pela questão da arte. Preocupados com uma pesquisa histórica ampla, existem apenas professores oriundos do próprio campo da arte, entre os quais destacam-se três: Adalice ARAÚJO - com formação em Pintura (EMBAP) e Desenho (PUC-PR), doutora e livre docente em História da Arte (UFPR) - que, além de atuar como crítica de arte, até o presente é a única pesquisadora a intentar uma visão abrangente da arte paranaense, desde os seus primórdios até a contemporaneidade. Afora os aproximadamente mil artigos publicados em periódicos e catálogos, segundo as palavras da professora, por questões de ordem política, até o momento, a publicação mais abrangente de suas pesquisas não se concretizou em livro, mas apenas na forma de um número especial da revista *Referência em Planejamento* (SEPLAN-PR, 1980), amplamente citada neste texto. O mesmo conteúdo - porém revisto e atualizado - foi publicado no catálogo, igualmente aqui citado, do *IV Salão Nacional de Artes Plásticas* (FUNARTE, 1981), realizado no Rio de Janeiro. A tese de livre docência de Adalice ARAÚJO vem sendo revista e ampliada, com o objetivo de futura publicação na forma de uma 'História da arte no Paraná', acompanhada de um 'Dicionário de artes plásticas no Paraná'. Algumas notas e textos não publicados que compõem seu arquivo particular foram gentilmente cedidos à autora desta tese, na forma de cópias, sendo citados no texto. Outro pesquisador, Fernando BINI, é formado em Pintura (EMBAP), possui Mestrado em Letras (PUC-PR), é doutorando em arte (Paris VIII) - e tem uma produção centrada no Paraná dos séculos XIX e XX. A terceira pesquisadora é Maria José JUSTINO - graduada em Pintura (EMBAP) e em Filosofia (UFPR), doutora em Estética (Paris VIII) - no presente, seu trabalho está mais voltado à crítica de arte.

A pesquisa em nosso Estado é desenvolvido com grande esforço e empenho pessoal (com limitadíssimo ou nenhum apoio estatal e da iniciativa privada) na busca de um melhor conhecimento dos caminhos da arte. O problema central, entretanto, encontra-se nos cursos de Arte, ou melhor, na inexistência de Mestrado ou Doutorado, na área, no Paraná. Conta-se, atualmente, com apenas três cursos em nível de pós-graduação (*lato sensu*): o Curso de Especialização em História da Arte, ofertado em duas subáreas: Artes Plásticas e Música, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP); na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), o Curso de Especialização em Fundamentos Estéticos para a Arte Educação e, na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), o Curso de Especialização em Arte: Ciência do Corpo e do Movimento. A Universidade Federal (UFPR) possui apenas cursos de graduação em Educação Artística e Desenho Industrial.

de interesse desta pesquisa, são modestos os registros oficiais de arte de cunho social ou interativa, voltada ao grande público. Cabe, aqui, a dúvida: esse tipo de manifestação artística teria sido escasso ou os registros oficiais e a imprensa o teriam desconsiderado?

Dessa forma, os relatos mais extensos de trabalhos de arte na rua constituem-se, basicamente, de depoimentos feitos à autora pelos próprios artistas. Os eventos aconteceram na década de 70 e início da década de 80.

Para uma melhor compreensão do contexto artístico em que se concretizou a obra *SENTENÇA*, objeto de análise nesta tese, cabe uma tentativa, mesmo que limitada, de exposição desse contexto, buscando identificar não os fatos ou artistas plásticos que mais se destacaram no âmbito geral da arte paranaense, mas, sim, garimpar, entre os poucos registros, o que se poderia configurar como arte que expressa preocupação social ou, ainda, uma arte que visa a aproximação ou a interação com o público.

Como esta pesquisa busca eventos de arte caracteristicamente modernos e contemporâneos, deve-se sublinhar, mesmo que sucintamente, os percalços históricos e econômicos enfrentados para que a modernidade chegasse ao Paraná, em função de seu passado histórico e da condição de manter uma economia essencialmente agrícola, com possíveis repercussões no campo cultural *grosso modo* e no das artes plásticas, especificamente.

Portanto, falar em modernidade, no Paraná, é uma empreitada difícil, por problemas de diversas ordens, a começar pelo passado histórico: o território do Estado foi a 5.^a Comarca da Província de São Paulo, da qual se emancipou apenas em 1853, fato que determinou, por um longo período, a submissão das atividades locais aos interesses da sede da Província¹⁵.

¹⁵ Enquanto durou a extração do ouro, por exemplo, toda a produção era carreada para a sede da Província. Quando a criação de gado tomou vulto (os tropeiros, no século

A economia paranaense manteve-se pela extração do ouro, pela pecuária (tempo dos tropeiros), pela extração do mate e da madeira, o que, entretanto, não pôde consolidar o desenvolvimento econômico da região, visto que, na maior parte do tempo, o atual Estado era, ainda, a 5.^a Comarca. Após a emancipação, seria a agricultura - que se intensifica a partir do final do século XIX e início do século XX -, que marcará o fortalecimento econômico do Estado, em especial em torno das décadas de 1940 e 1950¹⁶.

Como aponta Cecília WESTPHALEN, “em 1949, as atividades industriais paranaenses podem ser ainda consideradas como pré-industriais de beneficiamento primário, de algumas matérias-primas oriundas da agricultura e da extração florestal.” A torrefação e a moagem de café significavam 53% dessa atividade. (1969, p. 240) O capital produtivo e comercial gerado nesse período se transforma em capital bancário e capital industrial, promotores da diferenciação de

XVIII), os curitibanos não eram proprietários das fazendas - muitas, ao redor da atual cidade de Curitiba, pertenciam a ‘homens ricos’ de São Paulo, Santos e Paranaguá. Portanto, as riquezas produzidas em terras paranaenses não pertenciam ao seu povo e não revertiam em benefício local. Curitiba só começou a auferir benefícios após a abertura, na segunda metade do século XVIII, da estrada que ligava a cidade rio-grandense de Viamão a Sorocaba, no interior de São Paulo, que privilegiou os campos ao sul da cidade. (MAGALHÃES et al., 1976a, p. 30-31)

¹⁶ A economia de base extrativista - mate e madeira -, gerou grande riqueza e colocou o Paraná no mapa do comércio internacional. Porém, a extração intensiva da madeira foi desastrosa para a manutenção do equilíbrio ecológico da região, pois pelo corte em escala e sem reflorestamento sistemático, o Estado teve arrasado um enorme percentual de sua cobertura vegetal. Na sequência, a produção de café no norte paranaense, alavancou a economia do Estado em função de um fato político interessante: em 1906, medidas restritivas à produção cafeeira foram adotadas pelos governos de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, fato que gerou a migração de razoável número de cafeicultores, que vieram implantar suas fazendas no norte do Paraná, mas que mantinham São Paulo como centro de referência. (MAGALHÃES, 1976, p. 71-72) (Curiosamente, essa migração promoveu um processo reverso, pois que Curitiba fora povoada por paulistanos e sorocabanos, no século XVII.) Em função do plantio dos cafezais, a mata nativa da região norte foi, então, quase completamente destruída. Com a crise internacional no comércio desse produto, as fazendas de café substituíram sua produção pela de grãos, produção que também se intensificou no oeste e sudoeste, o que gerou, também nessas regiões, o arrasamento das florestas. Como resultado da economia do ‘Paraná agrícola’, em junho de 1999, contava-se com irrisórios 5% de floresta nativa (GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ- Ecoparaná) que, no último ano e meio, calcula-se ter chegado a 4%.

atividades e da criação de moderno sistema de transporte¹⁷. (GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. SEPLAN, 1976, p. 8)

O café propiciou, igualmente, a criação de novas cidades, implementando o setor de serviços e de atividades vinculadas à construção civil e à indústria. Portanto, a cultura do café, por ser de cunho capitalista, apesar de consistir em produção agrícola, apresentou características econômicas e sociais dinâmicas e modernizantes, completamente distintas das anteriores. (GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. SEPLAN, 1976, p. 10) O fato de fundar a riqueza praticamente numa única cultura, a cafeeira, e de ter desenvolvido uma indústria incipiente (à época, o Paraná ocupava o 7º lugar na escala nacional, participando com inexpressivos 3,06%), fortemente calcada na produção cafeeira que se mantinha com base na exportação, gerou graves problemas econômicos para o Estado quando aconteceu a queda dos preços do café no mercado internacional, associada a dois agravantes internos: as intensas geadas no norte paranaense e um grande estoque de café, na maior parte de qualidade ruim, do Instituto Brasileiro do Café (IBC). A produção teve um fim brusco e a industrialização incipiente que ela promovera sofreu um baque, inclusive porque, para, efetivamente, montar e consolidar um parque industrial, até os anos 60, o Estado carecia de indispensáveis fontes produtoras de energia elétrica. (WESTPHALEN, 1969, p. 239.)¹⁸.

¹⁷ Até a década de 50, o sistema viário que ligava o Paraná - assim como os demais estados do sul do país - à região sudeste era constituído por uma única estrada de terra, a BR 476, que ligava Curitiba a Sorocaba e, daí, à cidade de São Paulo. A BR 116 - com pista simples, porém asfaltada -, foi construída nas décadas de 50-60; entretanto, até o presente, não se encontra totalmente duplicada.

¹⁸ Essa carência seria suprida com a construção da megausina de Itaipu, na fronteira com o Paraguai, na década de 1970. Somente na década de 1990, contudo, entrariam plenamente em funcionamento suas dezoito turbinas geradoras. Finalmente, na segunda metade da década de 70 o Estado do Paraná está em condições de se industrializar (por ironia, quando se configura mundialmente a era pós-industrial!), o que vem tomando consistência a partir de 1995, dentro do quadro de uma política nacional de descentralização industrial em relação à região sudeste, como aponta Gilmar M. LOURENÇO (1999) em três artigos publicados em *Análise Conjuntural*, do IPARDES.

A riqueza produzida pelo café, todavia, e o surto de crescimento generalizado que a acompanhou fortaleceram a participação econômica e política do Estado em nível federal, fato que repercutiu positivamente no campo da cultura paranaense: em 1946, foi reinstalada a Universidade do Paraná (ainda de caráter privado), reunindo-se novamente os cursos que, em 1915, haviam sido desmembrados. Além disso, como resultado de intensa mobilização das forças culturais e políticas do Estado, a Universidade foi federalizada em 1950. No campo das artes, dois eventos marcantes: em 1944, acontece o *I Salão Paranaense de Belas-Artes* e, quatro anos depois, é fundada a Escola de Música e Belas-Artes do Paraná (WESTPHALEN, 1969, passim). É, portanto, graças ao intenso plantio de café que se pode falar da chegada, se bem que timidamente, da modernidade ao Estado. O processo extemporâneo de tentativa de implantação da indústria fez com que, até hoje, o Estado seja conhecido como ‘o celeiro do Brasil’ e reconhecido como ‘um Estado de vocação agrícola’.

Entende-se, pois, a afirmação de JUSTINO quando lembra que, em meados do século XX, “a distância do Paraná a São Paulo era tão grande como a do Paraná à Europa - da mesma forma que todo o resto do país.” (1986, p. 70)

Entretanto, apesar de tantas dificuldades para estabelecer contato com as áreas de maior desenvolvimento industrial e cultural - São Paulo e Rio de Janeiro -, em relação à presença da modernidade no campo das artes plásticas e da literatura no Paraná, há registros esparsos - importantes, porém - desde 1946. Nesse ano, um grupo de artistas e intelectuais curitibanos, entre eles Dalton Trevisan, fundam a revista *Joaquim* (cinco anos antes da criação da *Horizonte*, de Scliar). Trevisan, hoje um contista de renome internacional, traduzido em várias línguas, à época era um escritor pouco conhecido. A revista, de caráter filosófico independente, era propriedade de Dalton Trevisan e

foi dirigida, no início, por Erasmo Pilotto, um pedagogo e intelectual. O primeiro número foi lançado em abril de 1946. Apesar do cunho literário, acompanhava o movimento nacional e as polêmicas no campo das artes. Poty e Guido Viaro, entre outros artistas plásticos sincronizados com a filosofia do grupo de literatos, contribuíam com discussões e ilustrações, numa linguagem marcadamente expressionista. (ARAÚJO, 1980, p. 40-41)

Em 1950, Poty, agindo “como catalisador das forças modernistas até então dispersas”, ministra cursos de gravura em Curitiba, tal como realizara em Salvador e em Porto Alegre. No ano seguinte, 1951, Violeta Franco funda A garaginha, onde se fazem reuniões de artistas modernistas, entre eles Fernando VELLOSO, Paul Garfunkel, Loio Pêrsio e Previdi. Por essa época, Scliar e outros artistas do Clube da Gravura de Porto Alegre faziam viagens a Curitiba. Esse convívio propiciou a fundação, em 1951, do Clube da Gravura de Curitiba, por Loio Pêrsio, Nilo Previdi e Violeta Franco, que, de início, foi encarregada da direção e no qual Poty desempenharia importante papel. (ARAÚJO, 1980, passim) Começa, então a se formar um núcleo de gravadores, que faria do Paraná um marco nacional na produção da área. Vinte e nove anos após sua fundação, em 1980 seria criada a Casa da Gravura, instalada no Solar do Barão, da Fundação Cultural de Curitiba, a qual integrou, mais tarde, o Museu da Gravura.

Dentro do espírito da modernidade, no Estado o comércio de arte era praticamente inexistente: El Greco, a primeira galeria de arte do Paraná, aberta em 1947, em Curitiba, tivera curta duração. Somente no ano de 1955, uma loja de molduras de propriedade de dois artistas plásticos foi transformada na Galeria Cocaco de Arte, que é considerada a primeira, em Curitiba, a trabalhar com arte moderna. Sobre ela, em artigo de jornal da época, Guido Viaro assim se

manifestou: “Cocaco nasceu para iniciar os moços e não para glorificar os velhos”. (ARAÚJO, 1980, p. 43; 46)

Nessa época, pode-se afirmar que Poty era o artista cuja obra apresentava um cunho social. Segundo Adalice ARAÚJO, “o artista paranaense mais consciente de sua geração [‘geração de 45’], em sua primeira fase reflete o homem do sul”, porém “a dor social jamais abandonará a sua obra [...] Sua linguagem é de caráter realista-expressionista, marcada por uma temática profundamente social.” As figuras retratadas em suas gravuras são “humildes trabalhadores, ferroviários e operários, estigmatizados pela opressão e pela dor. Gente com quem, na meninice e adolescência, manteve contato [...] Nesta primeira fase Poty busca uma conciliação entre a vida dos trabalhadores e a arte.”¹⁹ (ARAÚJO, 1980, p. 42)

Conforme escreve Fernando VELLOSO²⁰, na década de 40 tudo transcorria muito lentamente em Curitiba: “pode causar espanto, mas em 48, 49 não havia sequer, em Curitiba, reproduções de impressionistas, quanto mais de cubistas, abstratos; movimentos estes, em sua grande maioria já superados na Europa, mas cuja existência ignorávamos.[...] Quando ocasionalmente surgia uma reproduçãozinha,

¹⁹ Poty, de origem humilde, filho de ferroviário, foi criado no bairro proletário do Cajuru, nas imediações da estação ferroviária de Curitiba. Uma curiosidade: a mãe de Poty cozinhava um *risotto* primoroso, na própria casa, que logo ganhou fama e atraiu degustadores, que encomendavam jantares. Com o decorrer do tempo, seus pais resolveram abrir, no quintal, um restaurante, num vagão de trem abandonado que o pai de Poty comprara da *Rede Ferroviária Federal*; depois de consertado e pintado, passou a ser um local para onde confluíam políticos e intelectuais curitibanos, numa época em que Curitiba contava com pouquíssimos restaurantes e pontos de encontro. A autora deste texto participou, ainda criança, de um desses jantares, no restaurante improvisado, cujo nome, *Vagão do Armistício*, lembrava a assinatura do Armistício - que se deu num vagão - ao final da 1.^a Guerra Mundial, nome com que o restaurante se consagrou. O artista era ainda menino, mas já apresentava um grande talento para o desenho. Num dos jantares, Manuel Ribas (que governou o Paraná entre 1932 e 1937 e foi seu Interventor federal durante o Estado Novo) identificou o talento latente nos desenhos do moço Potiguara Lazarotto e lhe ofereceu uma bolsa para estudar na Europa, mais precisamente, em Paris, o que veio a ser uma determinação importante para a brilhante carreira profissional de Poty.

²⁰ Obs: para evitar confusão, esclarece-se que dois depoimentos de Fernando VELLOSO serão utilizados. Um deles foi feito a Adalice ARAÚJO - referenciado apud ARAÚJO. Outro leva o título *O testemunho de Fernando Velloso*. - referenciado

um livrinho, aquilo era disputado e bebido com sofreguidão.” (apud ARAÚJO, 1980, p. 43) Desse modo, o que dominava a produção, às vésperas da década de 50, era, ainda, a linguagem acadêmica, que imperava na Escola de Belas Artes (EMBAP); além e pior que isso: até os primeiros anos dessa década os alunos terminavam seus cursos na Escola sem ter visto sequer um eslaide. (ARAÚJO, 1980, p. 43) A exceção era Guido Viaro, um italiano que chegara ao Paraná em 1930. Nas palavras de ARAÚJO, “dele partirá, em parte, o condicionamento para que se concretize, anos mais tarde, a integração da arte paranaense com a realidade nacional e universal. (ARAÚJO, 1980, p. 38)

Nas palavras de VELLOSO, Guido VIARO era um italiano “muito sangüíneo, muito cheio de vida, impulsivo, até certa forma rústico”. Porém, foi ele que fez a diferença: “conduziu um grupo de jovens ao que chamo de uma rebelião contra o figurino acadêmico que estava implantado e que dominava o chamado gosto da coletividade. (VELLOSO, 1980, p. 105-106) Era considerado “um professor extraordinário [...] deu-nos aquele impulso, aquela palavra de ordem que faltava, que era: ‘procurem, pesquisem, façam o que quiserem’. Ele praticamente oficializava a quebra de tabus e a indisciplina contra certos professores ...” (apud ARAÚJO, p. 43). Dessa forma, Viaro liderou um movimento de renovação na arte paranaense e fez discípulos. Além de VELLOSO, foram alunos seus, entre inúmeros outros: Ivens FONTOURA, Loio Pérsio, Nilo Previdi e Violeta Franco. A marca fundamental desses artistas foi o expressionismo; a abstração só chegaria ao Paraná em 1961, nas obras de Fernando VELLOSO, quando do retorno de seus estudos na França, com André Lothe. Apesar de todas as dificuldades, em 1951, Previdi participa da / *Bienal de São Paulo*, o mesmo artista que, num comportamento

VELLOSO. Ambos foram publicados pelo mesmo número da revista *Referência em Planejamento*.

inusitado, ensinava gravura aos mendigos, no subsolo da EMBAP. Segundo JUSTINO, a passagem de Franz Krajcberg, com sua exposição (1955), “trouxe aos artistas paranaenses a necessidade da arte como verdade, a negação da *mímesis*”. Krajcberg, em entrevista a um jornal local, lembrava que o abstracionismo era um caminho que se abria através da técnica artística, “e não uma fórmula para ser aplicada. Cada um tem de procurar seu caminho.” (JUSTINO, 1986, p. 71)

É importante ressaltar uma iniciativa de professores de arte, artistas e intelectuais curitibanos, concretizada no Círculo de Artes Plásticas do Paraná, fundado em 1957, cujos estatutos apresentavam como objetivos fundamentais: “a. criar ambiente para os artistas, com formação de laboratórios de pesquisa; b. incrementar, junto ao povo, uma nova consciência artística; c. dinamizar a divulgação das artes plásticas paranaenses.” Apesar de sua curta duração, esse círculo organizaria, no ano seguinte, uma série de conferências e, em colaboração com a Embaixada da França, o *I Festival de Filmes de Arte*. (ARAÚJO, 1980, p. 39) Como promoção do *Círculo*, esse evento é o único de que se tem registro.

Em 1959, foi fundado um museu que recebeu o nome de Museu de Arte do Paraná, por um grupo de artistas e intelectuais locais, sob o incentivo de Assis Chateaubriand e com o apoio por Pietro M. Bardi (ARAÚJO, 1980, p. 39), tendo ocupado a direção Eduardo R. Virmond, o crítico de arte mais atuante, à época. Segundo ARAÚJO, esse museu não tinha sede própria e funcionava nas dependências da Biblioteca Pública do Paraná. Apesar do forte incentivo de Chateaubriand, a entidade teve uma vida breve.²¹

Um importantíssimo marco na modernidade no Paraná aconteceu a partir de 1969, por iniciativa da professora da EMBAP -

²¹ Adalice ARAÚJO, em depoimento à autora.

Adalice ARAÚJO, auxiliada por Ivens FONTOURA²², com o apoio do Diretório Acadêmico Guido Viaro: o *I Encontro de Arte Moderna*, que se consolidou como um evento anual até 1974. O que motivou os professores foi a defasagem do ensino de artes, dado que o currículo da EMBAP, segundo FONTOURA, seguia os moldes da proposta feita pela Missão Francesa no Brasil em 1816, a qual, 170 anos depois (data da publicação do texto citado), permanecia praticamente inalterada. (FONTOURA, 1986, p. 139) Nesses encontros, foram promovidos cursos e palestras com artistas e intelectuais expressivos do mundo da arte no país: Roberto Pontual, Frederico MORAIS, José Resende, Faiga Ostrower, entre outros artistas, além de professores da Universidade de São Paulo (USP) e da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro (PUC/RJ). Para se ter uma idéia da importância desse evento, citam-se alguns exemplos:

No *III Encontro de Arte Moderna* (1971), o crítico de arte e professor da USP José Seixas Patriani defendeu o ponto de vista de que a criação se dá “numa dimensão ecológico/sensorial: espaço/tempo”. Para demonstrar sua teoria, desenvolve sensibilizações que denomina *Momenarte*, através de aproximações à *body art*, envolvendo tato, visão e audição. Nesse mesmo Encontro, Frederico MORAIS apresenta os *happenings Sábados de Criação* (nos moldes dos *Domingos de Criação* que realizava nos Jardins do MAM/RJ, naquele mesmo ano), nos quais reúne estudantes de artes, jornalismo e arquitetura que, coletivamente, criam propostas experimentais com terra, areia e materiais de construção, contrapondo-se à arte para consumo ou à arte para ser guardada em museus. (ARAÚJO, 1981, p. 44)

No *IV Encontro* (1972), Pedro Escosteguy apresentou um documentário sobre *Arte Pública* e realizou *Experiências de Situações*, das quais participaram, espontaneamente, freqüentadores do Passeio

²² Segundo as palavras da própria Professora Adalice, em depoimento à autora.

Público²³. Esta parece ter sido a primeira oportunidade, em Curitiba, de contato dos artistas locais com arte pública interativa (o que, certamente, já teriam presenciado em outros locais!).

No V Encontro, Ana Bella Geiger criou uma “prática de âmbito conceitual, vivencial e ‘arte povera’, por meio de gravações na terra e gravuras com carne.” (FONTOURA, 1981, p. 139-140) Conforme Adalice ARAÚJO, todos esses experimentos colocavam “em xeque os valores de uma sociedade demasiado fechada para analisar as suas próprias condições de sobrevivência e de resposta.” (ARAÚJO, 1981, p. 44)

No encontro de 1974, Josely Carvalho organiza uma gincana com inúmeras experiências pelas quais pretende envolver os indivíduos em seu meio ambiente. A experiência que mais chamou a atenção foi *Peça/pão*: grupos se espalhavam pela cidade e, utilizando-se de argila, esculpiam pães enquanto convidavam o público a moldar e comer. Uma experiência que marcou época, intitulada *Homenagem a Duchamp*, foi realizada na praça Ozório - centro de Curitiba -, onde foi instalado um piano em que se executou, ininterruptamente, *Vexation*, de Satie, por uma série de pianistas que se revezaram durante 18 horas e 40 minutos. Paralelamente, em ambientes diversos, ocorriam eventos como por exemplo, a disputa de um torneio de xadrez, jogo pelo qual Duchamp era fascinado. (ARAÚJO, 1981, p. 45)

A crítica tradicional reagiu com violência às propostas apresentadas nos *Encontros de Arte Moderna*. O resultado não se fez esperar: os participantes têm suas obras cortadas tanto no *Salão Paranaense* de 1971 como na pré-Bienal de 1972. (ARAÚJO, 1981, p. 45)

²³ O *Passeio Público* é um parque central, com largas ruas asfaltadas para pedestres, lagos, um grande *playground*, um serpentário, algumas aves e pequenos animais. O logradouro toma um quarteirão do centro da cidade (à época era considerado o zoológico de Curitiba) e é intensamente freqüentado nos finais de semana.

Como fruto de toda essa efervescência de idéias, no final dos anos 60 e na década de 70, em Curitiba, artistas locais criaram alguns eventos importantes do ponto de vista da arte social e interativa. Foi o caso de Ivens FONTOURA, que expôs, no *Salão Paranaense* de 1969, o trabalho *Sincrobilha* do qual constavam bolas de bilhar que podiam ser acionadas, gerando movimento e som. O sincronismo, de teor científico, estava associado ao bilhar, um jogo de caráter popular, resultando numa obra interativa, que permitia a intervenção do público. Três anos depois, Lauro Andrade, anteriormente dedicado ao desenho e à pintura, desponta com três *happenings*, os primeiros de que se tem notícia em Curitiba.

Em 1972, ele apresentou o primeiro: um *happening*/protesto: tudo teve início quando o grupo formado por Lauro Andrade, Márcia Simões e Fernando Bini encaminhou proposta de uma série de ambientes para a exposição *Brasil/Plástica/72*, a se realizar em São Paulo. O trabalho foi cortado, tendo sido apenas aprovada sua exposição em Curitiba. No *vernissage* (MAC/PR) Márcia Simões retira suas obras da parede e sai com elas do Museu; Bini desfila enfaixado (fora 'cortado') enquanto Lauro Andrade, em pleno coquetel, oferece bananas a um público atônito: muitos, sem saber o que fazer, permaneciam com a fruta na mão, outros a colocaram nos bolsos e alguns a jogavam fora. A obra plástica, de Lauro, intitulada *...SEMPRE*, era constituída por uma montagem fotográfica de cunho conceitual que abordava uma questão social - a sobrevivência da família operária. Nas fotos, um pai traz, todos os dias, um pacote, que, ao ser aberto sobre uma mesa em que pratos estão dispostos, revela bananas como único conteúdo. "A documentação é feita ao ar livre, com a presença humana representada por recortes de pés; os pratos dispostos no chão (o pisar/pisado); no centro, o cacho de bananas - símbolo do 3.º Mundo e no cenário de fundo o pinheiro ao natural"; o *happening* completara a obra. O segundo evento - cujo título era *ESTÍMULO/REAÇÃO* -

ocorreu na Praça Zacarias, em 1973. Às duas horas da tarde, Lauro se põe a pintar gigantescas bananas e borboletas sobre o calçamento da Praça; com esse trabalho, entretanto, não pretendia, propriamente, levar a arte ao público, mas apenas estimulá-lo, tirá-lo de sua rotina. O terceiro *happening* aconteceu em Niterói, em 1974, no *Salão de Artes Plásticas* daquela cidade. Dando continuidade à pesquisa estímulo/reação - agora em ambiente de salão nacional, fechado -, Lauro colocou, no centro do recinto da exposição, uma cesta de plástico contendo bananas que, novamente, em meio ao coquetel, foram distribuídas ao público juntamente com borboletas de papelão. Os trabalhos do artista evoluíram, posteriormente, para a contestação da tecnologia e para as questões ambientais.

Margareth Born ficou internacionalmente conhecida pela criação do *Projeto Bóias-Frias*, premiado na *XIV Bienal de São Paulo* (1977). O objetivo do trabalho era conscientizar o público sobre a questão social do trabalhador rural temporário, uma realidade antiga que perdura, mas que é, ainda, ignorada. “O projeto mostra o Bóia-Fria como ser isolado; o Bóia-Fria dentro da coletividade; o Bóia-Fria e a sociedade de consumo.” A obra se compunha de um ambiente [instalação] de 25m², no interior do qual, ao experimentar o trabalho com todos os seus sentidos - foram utilizados recursos de diversas ordens: fotografias, luz, sons, temperatura e movimento -, o espectador podia circular e experienciar “a realidade marginal, terrível e catastrófica de um dia na vida do Bóia-Fria”. (ARAÚJO, 1980 p. 77-79) O trabalho lembra, em tudo, Oiticica, com sua *Tropicália*, exposta no MAM do Rio de Janeiro, em 1967 - dez anos antes -, o que não lhe diminui o mérito artístico. Entre os artistas paranaenses, é o primeiro trabalho de arte, simultaneamente social e interativo, que, entretanto, paradoxalmente, foi apresentado em São Paulo, sem que conste no Museu de Arte Contemporânea (MAC/PR) qualquer registro sobre a

montagem dessa obra em Curitiba ou qualquer outra cidade do Estado do Paraná.

Nos anos 80 e 81, por iniciativa de Adalice ARAÚJO, como professora da UFPR, é realizado um projeto de arte universitária, o *UNIARTE/Mostra de Formas Contemporâneas*, no qual experiências criativas se destacaram, como o projeto *Caixa Livre* (1980) em cujo *vernissage* o público, de modo aleatório, ocupa um pequeno espaço individual/coletivo circunscrito por uma caixa de papel canson. Em 1981, Geraldo Leão e Rossana Guimarães apresentaram uma instalação sobre arte erótica: *O prazer e o ato de criar* (1981), pela qual discutiam a identidade entre o processo criativo e o ato do amor. (ARAÚJO, 1981, p. 49)

Nessa mesma época o grupo *Caxa de Bixo*, formado por Rettamozzo, Reynaldo Jardim e Ronald Simon, promovia uma arte lúdica e irreverente que tratava de temas sérios captando no “dia-a-dia erótico, político e místico” questões como a perda da identidade, e a banalização da arte como mercadoria, enquanto brincava com o público num clima de “festa, de armazém de bugigangas ou camarim de circo.” (ARAÚJO, 199?, p. 12 ; 1981, p. 50)

Durante a *Semana de Artes Plásticas* (1981) realizada pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC), Luiz Carlos Camargo Gonçalves e um grupo de *designers* apresentaram um *happening* que consistia em andanças do grupo, durante três dias, pelas ruas, praças e prédios das universidades, portando ‘ornamentos’ nas roupas: “grandes cruzes com lixo plástico”. Compondo uma “procissão com ar de carnaval tropicalista”, entoavam, “no lugar de hinos, músicas de propaganda” adaptadas pelo grupo. O objetivo era protestar “contra a escravidão imposta pela máquina [...] que destrói a nossa identidade”. Esse fora o tema de um trabalho de fim de curso intitulado *Desenho Industrial brasileiro?*, de autoria do artista, e que fora publicado como livro. No final do mesmo ano, o próprio casamento de Luiz Carlos, realizado

num dos parques da cidade, transformou-se “em grande espetáculo coletivo experimental de arte ecológica”, com exposições ao ar livre e apresentação de danças folclóricas. (ARAÚJO, 199?, p.14)

Passados dois anos, em 1983, ocorreu um evento importante de arte pública com caráter crítico: *Moto Contínuo*. A respeito, ARAÚJO explicita: “Como o próprio nome indica, ‘Moto Contínuo’ procura a dinâmica capaz de impedir a estagnação e a resignação mental. Quebra os laços com o convencional, seja com a arte oficial do acabamento rigoroso e o eco da Documenta de Kassel, como com a leitura vendável das galerias.” (ARAÚJO, 199?, p. 9) O evento foi preparado durante seis meses, por artistas plásticos radicados em Curitiba, que se reuniam semanalmente. Eram eles: Geraldo Leão, Eliane Prolik, Raul Cruz, Denise Bandeira, Rossana Glovatski (atualmente, Rossana Guimarães) e Mohamed Ali El Assal. *Moto Contínuo* envolveu grande número de pessoas - artistas de diversas áreas: artes plásticas, teatro, música, poesia, entre outras - com o objetivo principal de pôr em discussão, com a população em geral, o momento da arte no Paraná. Por esse motivo, o evento estendeu-se por todo um mês e foi realizado no espaço da cidade, sendo sua sede a Fundação Cultural de Curitiba.²⁴

Apesar do objetivo comum - dissolver o caráter mercadológico da obra de arte ‘certinha’ -, o intuito desses artistas nunca foi formar um grupo. Todos concordavam que, findo o evento *Moto Contínuo*, cada um seguiria seu próprio caminho. Da mesma forma, a participação de cada um se deu com base no seu próprio trabalho, dentro da trajetória que vinha trilhando individualmente, apesar de as reuniões não visarem apenas o planejamento do evento mas também promover a discussão coletiva dos trabalhos.

²⁴ Depoimento de Geraldo LEÃO, em entrevista concedida à autora (Curitiba, 05/set./1998).

A série de eventos constantes do projeto, realizados na sede da FCC (durante a semana, à noite e aos domingos), incluía concertos musicais de violão erudito, música contemporânea, filmes de produção local, teatro, etc. A participação dos artistas plásticos consistia na elaboração dos cartazes sobre a programação, feitos um a um e distribuídos, durante o dia na rua, em pontos de ônibus, feiras de artesanato; à noite, eram colados em pontos estratégicos da cidade. Constavam desses cartazes poemas, grafites, desenhos, heliografias, etc.

Duas grandes exposições desses trabalhos e também de pequenas esculturas, marcaram a abertura e o fechamento do *Moto Contínuo*. Sobre uma das exposições, a crítica de arte Adalice ARAÚJO afirmou: “... jogou com o efêmero. Usou signos. Brincou e falou sério, sobretudo mexeu muito com os visitantes.” (199?, p. 9) O grande trunfo do projeto, entretanto, foi a elaboração de um caderno (oito páginas) no *Jornal do Estado*, cabendo uma página para cada artista. Parte da tiragem foi distribuída gratuitamente à população nas ruas, praças e feiras de Curitiba.

No mesmo ano de 1983, como parte dos *Encontros de Cultura* promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, aconteceu a *Semana de Artes Plásticas*, durante a qual se concretizou, em eventos na rua, o projeto *Sensibilizar*, que já contava um ano de existência²⁵. Com características de multidisciplinaridade, na linha da *performance* interativa e da arte social, tinha por objetivo “unir pessoas através da arte e denunciar o esmagamento da interioridade o cerceamento da liberdade.” (ARAÚJO, 199?, p.14)

²⁵ Sobre *Sensibilizar*, consta dos arquivos do MAC-PR uma publicação intitulada *Sensibilizar: arte na rua*. (MOURA, S. (coord.) et al., 1984), com textos e documentação fotográfica.

Sensibilizar foi idealizado e organizado por Sérgio MOURA²⁶, juntamente com os artistas plásticos Jarbas J. Schünemann, Genésio Jr., Djalmir Alves, Walter Montenegro e Ailton Silva. Estavam envolvidas no projeto cerca de 30 pessoas de diversas áreas, como pintura, fotografia, jornalismo, música, teatro, poesia e cinema, entre outras. A base teórica para as atuações englobava estudos de estética, de antropologia, sociologia - em especial da realidade social urbana -, pois o cidadão constituía o público-alvo das intervenções. Para ARAÚJO,

os artistas que praticam a arte/processo são influenciados pela poética do *happening* e propõem processos ou ações onde o público pode ou não ser convidado a participar. No caso específico do Grupo Sensibilizar há uma acentuada preocupação pelos problemas cruciais do meio e o contra-ataque se faz no sentido de um enriquecimento da experiência estética, longe de qualquer vínculo comercial ou formal. (199?, p. 14)

A grande maioria dos eventos foi levada a cabo em espaços abertos - praças e ruas – e, eventualmente, em espaços institucionais, como museus. De um modo geral, as atuações se desenvolviam a partir da discussão de uma obra de arte e daí se estendiam para as questões sociais, comportamentais, visando a compreensão do valor da estética para a vida em sociedade. Entre as intervenções do Grupo, ARAÚJO destaca: *Arte e Natureza; Arte Contemporânea; Respeito à vida; Urbano Cotidiano; Pobre Educação, Necessidades Humanas*, culminando com o evento denominado *31 de março de 1964*. (199?, p.14-15)

O público da rua era envolvido na discussão, pois esse era, justamente, o objetivo maior do projeto. Houve, por exemplo, um trabalho com os catadores de papel, em que esculturas construídas com papel e papelão, foram filmadas e fotografadas, para,

²⁶ Sérgio MOURA, artista plástico radicado em Curitiba, veio do Rio de Janeiro, onde trabalhara junto a Frederico MORAIS, com o qual partilhou uma postura de engajamento

posteriormente, as fotos serem levadas à rua, onde o trabalho foi, então, discutido pelos transeuntes e pelos criadores. A respeito, Jair MENDES escreveu, na introdução:

... Às vezes é difícil, mas precisamos lembrar que estamos em 1984, a 16, quase 15 anos da virada do milênio.[...] Sensibilizar [...] é viver, é sair, é participar.[...] é a aglutinação de várias expressões somadas à problemática político-social, misturada com teorias educacionais, servida com sabor de análise e psicoterapia. Pronto, quem a serve, todos. Quem é o autor? Não tem, todos participam. [...] Sensibilizar sai do espaço fechado, do corpo, da mente e ganha a liberdade, envolve pessoas, propõe, não acha solução... (MENDES, J. In: MOURA, 1984, p. 6).

Na mesma publicação, ao apresentar o Projeto, Carlos Marés de SOUZA FILHO, escreve:

... um movimento de vanguarda que se caracteriza exatamente por sua profunda consciência do papel que desempenha no momento histórico. [...] uma proposta nova, revolucionária, não troca valores estéticos por éticos, não faz panfletos, faz arte, embora caminhe naquela fronteira cinza, onde arte e política vagam em conceitos próximos, mas em cujas ondas somente os grandes artistas são capazes de navegar.(SOUZA FILHO, C. M. In: MOURA, 1984, p. 5)

Reconhecidamente uma arte de difícil assimilação num contexto social e cultural conservador, os comentários de MENDES e SOUZA FILHO, entretanto, reconhecem o valor estético e a importância social e política de que se revestiu o projeto e o evento final, em que culminou, denominado *31 de março de 1964*.

Cabe aqui lembrar o fato de que, novamente, o país vivia um momento histórico conturbado, fruto de dezenove anos de ditadura: em 1983, estudos do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE) demonstravam que o salário mínimo não era suficiente para cobrir as necessidades de alimentação de um adulto

político. Na década de 80, desenvolveu *performances* individuais nos espaços públicos da capital paranaense. (MOURA, em entrevista concedida à autora. Curitiba, 10/set./1998)

- sem contar os demais itens necessários à sua sobrevivência e à da família; a política salarial do governo se efetivava por decretos; a inflação disparava e os índices de desemprego tomavam vulto. Em meio a um agravamento da situação econômica, a sociedade civil se rebelava, especialmente através da mobilização dos sindicatos, que convocaram greve geral contra a determinação do Governo Federal de recorrer ao Fundo Monetário Internacional (FMI). Em represália a uma imaginada - e talvez possível - rebelião armada da população, novamente as forças policiais militares repressivas foram convocadas por decreto presidencial e foram para as ruas, com a truculência de sempre - em São Bernardo do Campo, os trabalhadores refugiados na catedral viram-na ser invadida e bombardeada, sob os protestos do bispo local. O árduo processo de conquista da abertura do regime parecia ruir, justo quando esse processo ganhava alento na sociedade organizada e algumas medidas de abrandamento da repressão vinham sendo tomadas. (ALVES, 1985, *passim*)

Numa época como essa, deve-se convir que, ao vencer a barreira do individualismo, ao deixar o abrigo seguro do ateliê para levar o trabalho de arte às ruas, interagindo com a população e congregando parcelas do público a ações conjuntas, os artistas demonstraram grande dose de coragem e ousadia. Justamente aí se manifestou a força do trabalho: a livre determinação do posicionamento político, ideológico e estético dos artistas, num momento crucial da história brasileira, colocou a força da arte ao lado das necessidades e anseios da população, num trabalho de sensibilização humana, somando forças no processo que alavancava o fim do regime militar.

Entre os depoimentos dos transeuntes entrevistados sobre as atividades de *Sensibilizar* - aquelas que apenas presenciavam ou as de que participavam -, vale a transcrição de três, por estabelecerem

nitidamente uma relação entre as ocorrências do projeto, a realidade do país e o alcance e as possibilidades da arte no espaço da rua:

- Nos dias atuais é bom saber que existe uma intervenção que não é política, ou seja, que não há nenhum polícia matando a gente aqui: é uma intervenção artística, visual apenas... (MOURA, 1984, p. 23)

- Só com intervenções plásticas como as de vocês é que o povo vai reconhecer a arte, realmente. (MOURA, 1984, p.14)

- Não há coisa mais valiosa, porque o povo tem dentro de si a arte, mas nem sempre ele está consciente de que ele é o produtor da arte e de que, ao mesmo tempo, ele é o consumidor da arte. Eu digo que o povo é o objeto da arte. Eu acho supervalioso que vocês sensibilizem o povo nesse sentido. Que ele saiba o que ele é, o que ele tem, a sensibilidade de que é detentor [...] um pequeno empurrão, com a presença de elementos como vocês, aí, pode fazer realidade! (MOURA, 1984, p. 24)

Deve-se enfatizar que, apesar do cunho eminentemente social e político do evento, o que aconteceu, como bem define SOUZA FILHO, foi arte, não panfletagem.

Nessa exposição sobre a situação da arte social no contexto paranaense, torna-se claro que os eventos de rua, no que diz respeito às artes plásticas, ocorreram com maior força e intensidade na década de 70 - e adentraram os anos 80 -, motivados pela efervescência cultural gerada pelos *Encontros de Arte Moderna*. Esse surto criativo na direção de uma arte caracteristicamente contemporânea, pública, muitas vezes de cunho social e político, não chegou, dada a sua fugacidade, a fazer escola no meio artístico; permanecem, porém, ecos na produção de muitos dos artistas locais.

Adalice ARAÚJO, entre irônica e realista, faz uma avaliação geral da situação da produção plástica no Paraná, na década de 80, com o que se encerra esse capítulo. Trata-se de um texto escrito por alguém que, além de exercer a crítica e pesquisar arte paranaense há

mais de trinta anos, expressa-se com uma acuidade peculiar a quem conhece e habita Curitiba, “uma sociedade que, em nome do bom tom, sacrifica o instinto” (ARAÚJO, 199?, p. 18-19):

Em linhas gerais [...] constatamos: **uma arte de vanguarda**, centrada em experiências pessoais e aleatórias que, por seu fechamento, acabam caindo no elitismo; **uma arte oficial** extremamente preocupada em consagrar o consagrado - que se manifesta sobretudo nos salões oficiais - em sua assepsia de linguagem, ou em instrumento de propaganda estatal a qual inclui editoração de livros de arte - de luxo - com excelentes projetos gráficos, porém vazios em conteúdo; e, finalmente, **uma arte de consumo** [no original, sem grifo], entre acadêmica e impressionista - com um código visual desgastado oscilando do convencional ao *kitsch*, visível sobretudo no paisagismo com o qual trabalham 90% das galerias de arte a serviço de uma alta sociedade de novos ricos desinformados, mais preocupados em combinar o ‘quadro’ com a cor do sofá da sala, ou, ostentar o nome de um artista famoso ‘no meio’ [artístico], tal como exibe a marca do *whisky* ou do cigarro. Assim, transformada em instrumento de alienação, propaganda e ‘coisificação’ é difícil a arte cumprir sua função social, ou ser realmente arte. Parece-nos, portanto, um dado altamente positivo as reações que se esboçam, sobretudo com a geração de 80, no Paraná. (ARAÚJO, 199?, p. 7)

Acredita-se que essa pequena mostra do panorama da arte paranaense, apesar de limitado em extensão²⁷, possa situar o contexto em que se realizou, em Curitiba, o último trabalho de arte na rua - de cunho social e interativo - de que se tem registro: *SENTENÇA*, da artista plástica e *performer* M. Inês Hamann, apresentado na Praça Zacarias - Curitiba, 1996 -, constituído por uma ‘instalação com *performance*’, que será objeto de estudo no capítulo 5 desta tese.

No próximo capítulo, intenta-se situar as condições concretas para a produção e veiculação da arte na sociedade capitalista - responsável pelo aprofundamento da distância entre a arte e o grande público - enfocando, de modo especial, as dificuldades e obstáculos à

²⁷ A opção de limitar a descrição dos trabalhos até o ano de 1983 deve-se ao fato de que os registros (estruturados) dos pesquisadores não ultrapassam esse ano.

produção de uma arte com preocupação social, voltada à vida e de cunho não mercantil, no seio dessa sociedade.

2 RELAÇÕES ARTE-ARTISTA-PÚBLICO NA SOCIEDADE CAPITALISTA

... libertar a arte de seu seqüestro em galerias e museus para estendê-la ao conjunto da vida. [...] A arte nunca é tão fascinante, criativa e libertadora como quando atua de forma solidária com a capacidade produtiva e cognitiva do povo
Nestor Canclini

2.1 O SENSO COMUM

Entre os artistas plásticos são comuns comentários e, eventualmente, queixas sobre o que denominam ‘desinteresse’ do grande público pelas artes plásticas. Comenta-se das inúmeras exposições que acontecem nas galerias e espaços de arte, dos diversos museus da cidade que permanecem com as portas abertas todos os dias, inclusive nos finais de semana: mesmo assim, o público não comparece. *“As oportunidades estão aí, não aproveita quem não quer”*, dizem alguns; *“o problema é que o povo é ignorante e não valoriza as coisas belas e importantes”*, emenda outro; *“vivemos no terceiro mundo e, por aqui, o povo só quer mesmo saber de futebol e carnaval.”* E por aí se vão enfileirando lugares-comuns, interpretações aligeiradas que nada acrescentam à compreensão da questão. Há também aqueles que pensam ser esse um ‘fenômeno natural’, como se, através da história, o povo sempre tivesse sido desinteressado das coisas da ciência e da arte¹.

¹ A esse propósito, é bom lembrar que os tecelões da Revolução Industrial -segundo David Landes (apud BRAVERMAN, 1981, p. 119), detinham um grande conhecimento teórico. O operário braçal mais simples sabia aritmética, geometria e medidas; alguns possuíam até mesmo conhecimentos de matemática prática, como o cálculo de velocidade, resistência e potência de máquinas. Em Manchester (Inglaterra), a instrução técnica estava disponível em academias, sociedades cultas, conferências além de escolas noturnas de ‘matemática e comércio’. Em Yorkshire e Lancashire havia, em cada distrito, tecelões poetas, biólogos, matemáticos, músicos, botânicos e geólogos. O Royal Institution (Inglaterra), que visava estimular o progresso da ciência e sua aplicação industrial fechou suas portas traseiras para impedir a entrada de mecânicos nas suas conferências. Também em Nova York, em 1860, Gompers, um charuteiro, relata que o Sindicato do Cobre promovia conferências aos sábados à noite que eram freqüentadas por mais de duas mil pessoas, nas quais autoridades em ciências falavam sobre seus estudos: “As verdades colhidas nessas conferências tornavam-se parte vital

Mas há também aqueles que estão preocupados com o distanciamento, com o abismo que se cavou entre o artista e o público em geral, vale dizer, com o enorme contingente da população que não tem acesso às coisas que dizem respeito à arte, assim como não tem acesso aos direitos básicos de um cidadão: alimentação, saúde, educação, moradia, trabalho e lazer, ou seja, não tem garantido um padrão mínimo de qualidade de vida, como apontava um artista plástico curitibano na década de 80: *“essa classe sedenta de conhecer a arte está ainda mais sedenta de comida e de outros quesitos que, no fundo, pesam muito mais. Então é pretensão querer que alguém que tem necessidades prementes de sobrevivência possa fazer arte ou desfrutar dela. Assim, esbarra-se numa barreira muito grande...”*. (MOURA et al., 1984, p. 15).

Trata-se de uma opinião que aponta a realidade, mas parece presumir que se deva esperar a realização de uma ‘sociedade ideal’ para, só então, pensar em promover o acesso da maioria da população à arte. Então, é inevitável vir à baila a pergunta: será justo que, em circunstâncias de penúria, seja posto o problema do acesso à arte? Na sociedade burguesa dos países periféricos as pessoas são sempre levadas a pensar em termos de ‘prioridades’, pois que tudo está por ser feito (as necessidades básicas são, de modo costumeiro, ignoradas). Em tais sociedades, a cultura em geral e a arte em particular são postas na conta do ‘supérfluo’, o que faz com que a maioria se sinta, de alguma forma, conivente com as injustiças sociais ao esboçar preocupação com arte em meio à fome e à miséria. Daí a dúvida: é justo gastarem-se verbas públicas para promover a arte numa sociedade de analfabetos e famintos? Não seria o caso de se fazer a luta por trabalho, habitação, saúde, educação e alimentação e, só depois de garantidas essas necessidades básicas para todos, pensar-se no que é socialmente considerado ‘supérfluo’? Cabe também

de mim e davam-me significado maravilhosamente inspirador do mundo”. (Gompers apud

perguntar se todas essas questões são pertinentes, se têm significância.

Uma outra ordem de questões diz respeito aos preconceitos: será verdadeira a afirmação, tão facilmente aceita, de que ao povo só interessa 'pão e circo', destinando-se a arte, a filosofia e a ciência somente aos 'iniciados'?

Pergunta-se, então: seria 'natural' um distanciamento entre a arte e o grande público? Ou haverá outras explicações para tal fato? Quais determinações históricas e socioeconômicas precisam ser analisadas para a compreensão do problema? Haverá algo que o artista possa fazer para a superação dessa distância?

De uma ou outra forma, tais questões serão contempladas neste trabalho, sem que, todavia, se tenha pretensão de exauri-las.

2.2 ARTE E RELAÇÕES ARTISTA-PÚBLICO NA SOCIEDADE CAPITALISTA

Para que se compreenda a forma que as relações entre arte e público foram assumindo no capitalismo, é importante que se aponte, se bem que brevemente, como eram e se foram transformando essas relações nas sociedades que antecederam a sociedade burguesa.

Historicamente, as relações entre o artista plástico e o público foram se diferenciando, desde as civilizações antigas, segundo a função predominante que a arte exerceu em cada uma delas. Associada à magia, à religião ou à política, a arte coexistiu com o poder, temporal ou transcendente, e esteve de alguma forma a ele vinculada.

Conforme ARGULLOL (1996, p. 81-88), entre os povos primitivos a arte expressou-se na forma de práticas mágico-rituais e sua função esteve perfeitamente integrada à vida desses povos, não fazendo sentido falar de arte como um pólo contraposto ao público.

Já nas civilizações antigas as características da arte foram se tornando diferenciadas: no Egito, existiam os artesãos populares e os artesãos da corte. Estes últimos eram pintores, escultores e arquitetos que trabalhavam exclusivamente para o faraó, os sacerdotes e os grandes proprietários de terra, um público restrito e poderoso. No ambiente da *polis* grega, apesar das artes ditas 'manuais' não gozarem do mesmo prestígio que a poesia, o teatro e a música, o espírito cívico não via com bons olhos o auto-engrandecimento, daí resultando que os objetos de arte não eram cobiçados para posse pessoal: as obras de Fídias, por exemplo, visavam honrar os deuses, bem como embelezar a *polis* e evidenciar o poder da cidade. Já na Roma imperial, a posse de obras de arte, espólio das guerras de conquista, tornou-se comum, na forma de coleção, entre as famílias da camada dos nobres. Há boa possibilidade de que, na Roma desse período, pela vez primeira se tenha estabelecido uma relação artista/obra de arte/público, que ressurgiria no período medieval tardio e que se estende até a contemporaneidade, marcada pela produção de obras sob encomenda de cliente particular.

No transcorrer da Idade Média, as relações artista/público se pautaram pelos índices de riqueza e poder: no Império de Bizâncio, os mosaicos, os mármores, a pintura e a escultura serviam tanto para o engrandecimento da fé quanto para ornamentar o palácio real e as mansões dos cortesãos e comerciantes ricos. Também aí a ourivesaria desenvolveu um forte comércio de arte, inclusive com as cortes européias. Sob o domínio da Igreja, na Alta Idade Média a pouca produção ficou confinada às oficinas de arte decorativa nos mosteiros, para, no movimento de renovação cultural denominado Renascimento carolíngio, ganhar novamente os cortesãos como principal público.

Entretanto, é na Baixa Idade Média que se dá um grande desenvolvimento das artes como resultado da secularização da cultura, do florescimento das universidades junto às catedrais, do desenvolvimento do grande comércio e do início da formação da classe burguesa, a qual começa a ocupar a posição de consumidora de arte - se bem que ainda em pequena escala -, pois as grandes encomendas continuam sendo feitas pela Igreja e pelo poder político.

Durante os séculos XIII e XIV, outro importante fator de incremento às artes foi a emancipação das cidades do norte da Itália enriquecidas pelo desenvolvimento mercantil, que se constituíram em repúblicas livres em relação ao sistema feudal: Florença, Veneza, Pisa, Siena, Gênova e Milão. A primeira delas se converterá, no século XV, no centro do movimento do Renascimento. Em Florença, onde o termo 'artista' já era utilizado, o acúmulo de grande riqueza por famílias das camadas da burguesia mercantil e financeira propicia o desenvolvimento do interesse em formar grandes coleções particulares de arte, bem como de financiar a arte, restaurando o mecenato.

Para CANCLINI (1984, p. 97-99), o período do Renascimento, a expansão do grande comércio para além-mar e a fundação das colônias, ao mesmo tempo que caracterizou o início da acumulação do capital, ensejou a apropriação colonialista de objetos desconhecidos para a cultura européia e gerou um acúmulo desses objetos nas metrópoles². Esse fato, associado à grande riqueza resultante do desenvolvimento mercantil, propiciou a criação de um mercado para eles. Paralelamente, surge a necessidade de se estabelecerem espaços apropriados para guardá-los, expô-los ou vendê-los: os museus e as galerias que, a par das grandes coleções particulares formadas em cidades como Florença e Veneza, demarcaram para a

² Esses objetos, quando retirados do ambiente de origem, perdem sua função, seu 'valor de uso', próprio da cultura da qual são originários. Caracterizados como simples

obra de arte um território próprio, distinto e distanciado do público em geral.

No entender HAUSER (1995, p. 320-322), a despeito do florescimento cultural e artístico, o Renascimento não garantiu uma ampliação do público para além das camadas aristocrática e burguesa: “as massas populares sequer tomavam conhecimento da existência de tais obras.” A Renascença se configurou como um movimento restrito “a uma elite intelectual e latinizada” que “consistia principalmente naquelas classes da sociedade que estavam associadas ao movimento humanista e neoplatônico” para as quais as obras de arte importantes eram destinadas. Começa, então, a se formar, entre os humanistas, um público de ‘iniciados’, diferenciado da massa, constituído por um número restrito de pessoas vinculadas de modo direto (ou indireto) à produção e ao consumo (aqui, no sentido de aquisição mais do que no de apreciação) de arte, e uma pequena parcela da população que apresenta um interesse especificamente estético pela obra de arte. Por não pertencer ao círculo dos ‘iniciados’³, nem dos abonados compradores, o grande público se vê cada vez mais alijado dos espaços destinados à arte.

A cisão entre arte e público teve aí seu princípio, conforme interpretação de HAUSER (1995, p. 320-321): “Foi essa a origem do abismo intransponível entre uma minoria educada e uma maioria carente de educação, abismo que atingia agora proporções nunca vistas e iria ser um fator decisivo em todo o futuro desenvolvimento da arte”. Ao contrário dos núcleos culturais da Idade Média, em que, afora por pequenos grupos fortuitos, nunca houve a intenção “de criar

‘mercadorias’, objetos de diferentes culturas têm mascarado o seu sentido de origem e passam a ser um mero ‘valor de troca’, uma mercadoria sujeita às ‘leis de mercado’.

³ Simultaneamente, as questões teóricas da arte se tornam complexas e passam a exigir um preparo intelectual mais apurado para a sua compreensão, o que contribuirá sobremaneira para o distanciamento do grande público. Este estudo, pelas limitações impostas, não se detém nas questões específicas da arte, nem aquelas vinculadas à problemática da educação em geral e da educação artística em particular como determinantes na relação arte-público. No entanto, reconhecida a importância de tais determinações, sugere-se a elaboração de pesquisas que as contemplem.

deliberadamente a cultura de uma elite exclusiva”, no Renascimento, os humanistas contrapunham-se a tendências populares como, por exemplo, o uso das línguas nacionais, preferindo escrever em latim para manterem distância das massas, “a fim de criar para si próprios um monopólio cultural, como uma espécie de nova casta sacerdotal.” E os artistas, ao se emanciparem tanto do poderio da Igreja quanto das guildas, colocaram-se “sob a custódia espiritual desse grupo.” Entretanto, apesar de nem todos os humanistas dominarem conhecimentos sobre arte, entre eles estão os primeiros leigos a expressar, com certa lucidez, julgamentos sobre a qualidade artística de obras. Por tal motivo, constituíram-se na primeira parcela do público “realmente capaz de formular um julgamento [...] o início do público apreciador de arte, em nossa moderna acepção do termo.” (HAUSER, 1995, p. 321-322)

Na Idade Moderna, a partir da consolidação da sociedade de classes⁴, o distanciamento entre arte e público, entretanto, foi se aprofundando, de modo especial e aparentemente irreversível. Nesse contexto, observa-se que o acesso do público à arte e as relações artista-público foram sendo transformados dentro dos padrões estabelecidos por essa nova ordem social, como se verá na sequência.

A relação do artista com seu próprio trabalho também sofreu transformação: enquanto que, durante a Idade Média, a Igreja encomendava os trabalhos e, em geral, impunha à obra padrões formais e simbólicos, no período clássico, a nobreza foi a principal mentora das artes, ditando-lhes os padrões estéticos. Todavia, tanto a Igreja quanto a nobreza deixaram de exercer tal papel em função da

⁴ Essa nova sociedade cindiu-se em duas classes fundamentais: a dos capitalistas - proprietários dos meios de produção e a dos proletários, que, para proverem sua subsistência, passam a vender a única mercadoria que lhes restou - a força de trabalho -, num mercado regido por leis próprias, estabelecidas à revelia do indivíduo produtor. Tais classes passaram, no movimento da história, a apresentar frações internas.

perda de poder sofrida como consequência do declínio da sociedade feudal, o que permitiu, enfim, aos artistas o gozo de uma relativa autonomia econômica e social: não mais necessitavam se submeter às “censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo” ou aos “controles acadêmicos e das encomendas de um poder político”⁵. (BOURDIEU, 1999, p. 101) Na Idade Moderna, o novo modo de produção, no seu processo de consolidação, deu corpo a uma ideologia - o liberalismo - assentada na defesa do ‘indivíduo’, da ‘propriedade particular’ (em especial, dos meios de produção) e da ‘liberdade’ (de ir e vir para comerciar e, em especial, para gerar e acumular riquezas). Essa ideologia passou a reger as relações entre as classes. Em tal contexto, o culto ao ‘indivíduo’ fez surgir e reforçou no artista uma pretensão à originalidade que ele não postulava enquanto tutelado pela Igreja e pela nobreza, o que sublinhou a liberdade de produção. Isso, entretanto, não teria vida longa num sistema de mercado.

A burguesia manufatureira e financeira em ascensão - agora configurada como o novo ‘público comprador’ - passa a estabelecer os critérios estéticos para a apreciação e compra das obras, apesar de ser - na sua grande maioria - um público néscio no que diz respeito à qualidade no campo das artes. Motivado por tal ausência de conhecimentos, característica da nova clientela, o mercado de arte cria, no século XVIII, a figura do *marchand* - um negociante de quadros e objetos de arte -, que atua como intermediário entre o artista e o público comprador. Entretanto, nessa condição, passa a interferir diretamente na produção da arte, quando se põe a oferecer contratos

⁵ A utilização, neste trabalho, da obra *A economia das trocas simbólicas*, de Pierre BOURDIEU, justifica-se porque, apesar de o autor não ser dialético, adota uma postura teórico-metodológica crítica, o que configura suas análises dos determinantes da produção artística como importante contribuição para a compreensão das relações do artista com o sistema de arte e, conseqüentemente, com o público especializado e não especializado, ou seja, o grande público. As posições deterministas que eventualmente venham a transparecer não são assumidas pela autora.

de trabalho vitalícios aos artistas, os quais, em troca de teto e comida, devem produzir obras cujos temas são indicados pelo próprio *marchand*, de acordo com a encomenda dos compradores (CANCLINI, 1984, p. 98). Atropelada pela história, a liberdade para criar mostrou-se, então, fugaz e ilusória.

O artista, a partir de então, ignora quem será seu público, quem adquirirá seu trabalho, que uso fará dele. Diante desse usuário desconhecido, ou melhor, longe dele, o artista pode acreditar que é livre. Cria sua obra com toda 'independência', num recolhido isolamento. A atividade artística desembaraçava-se da preocupação com sua própria utilização. Constrói-se um mundo à parte, caracterizado por sua esplêndida inutilidade, sua **gratuidade**. (Galarand apud CANCLINI, 1984, p. 99)

Ao se isolar em seu próprio ateliê, muitas vezes trabalhando sozinho (não mais coletivamente, como, por exemplo, na construção das catedrais medievais), sem contato direto com o público, o artista proporcionou condições para o surgimento do mito do 'gênio criador', que KANT exaltarà em seu pensamento sobre arte ao final do século XVIII⁶; essa idéia, sob sua influência, será adotada pelo romantismo⁷: a classificação do verdadeiro artista como 'gênio', alguém dotado de

⁶ Em 1790, KANT publica a *Crítica da faculdade do juízo*, a primeira sistematização da estética, na qual trata sobre as características do 'gênio criador' (KANT, 1992, p. 211-226) - idéia posteriormente adotada e acalentada pelo movimento filosófico e artístico do romantismo -, pela qual o artista passa a ser visto (e a se ver) como 'alguém especial', diferente do vulgo. Na obra, afirma que "o gênio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre das suas faculdades de conhecimento [...] favorito da natureza, [...] como aparição rara, [...] o seu exemplo produz para outras boas cabeças uma escola, isto é, um ensinamento metódico segundo regras [...] extraídas dos produtos de seu espírito e peculiaridade." (KANT, 1992, p. 224). KANT irá também exaltar a liberdade como fundamento único da 'arte bela': "de direito dever-se-ia chamar arte somente à produção mediante a liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão no fundamento das suas acções". (KANT, 1992, p. 206).

⁷ Apesar de, no início, o movimento romântico ter significado, principalmente, uma reação de descontentamento frente aos resultados funestos da Revolução Industrial (segunda metade do século XVIII) para a maioria da população e, portanto, ter se mesclado a um forte sentimento de solidariedade com a miséria da classe trabalhadora, no âmbito das artes, historicamente, prevaleceu a posição individualista e elitista do 'gênio criador', bem ao gosto e em acordo com os interesses mercantis da classe burguesa, voltados para a 'obra única', original e exclusiva, que, por tais características, alcança altos preços no mercado, regido pelos ditames da 'lei da oferta e da procura'.

qualidades ímpares, um ser iluminado por natureza, só ele capaz de criar.

2.3 ARTE NO MODO DE PRODUÇÃO CAPITALISTA

Para que se possa ter uma melhor compreensão de como se processam as relações entre o sistema capitalista e a arte, faz-se necessário expor uma parte importante da estrutura desse sistema, aquilo que se constitui seu objetivo maior e sobre o qual ele se assenta: o processo de extração da mais-valia⁸. Apesar de se incorrer no risco de uma simplificação, intenta-se aqui explicar brevemente esse processo complexo⁹, pois que interessa sobremaneira neste trabalho a compreensão das determinações, para a arte e para o artista enquanto trabalhador não produtivo¹⁰, do processo de ‘coisificação’ do ser humano através do trabalho alienado¹¹, característico desse modo de produção.

Enquanto que, no final da Idade Média, o capital mercantil se encontra em período de formação, no início da Idade Moderna ele irá, paulatinamente, se transformar em capital industrial à medida que a

⁸ Para um conhecimento mais amplo do processo de extração da mais-valia, que aqui será sucintamente descrito, veja-se de MARX, *O capital* (1987): capítulo V (livro 1, vol. I); a mais-valia absoluta e a mais-valia relativa são tratadas na Parte Terceira e na Parte Quarta (livro 1, vol. I), bem como na Parte Quinta (livro 1, vol. II).

⁹ O desmascaramento desse processo foi feito por MARX em toda a sua obra de economia política, que tem como centro *O Capital: crítica da economia política*. (MARX, 1987)

¹⁰ Entenda-se por ‘trabalhador não produtivo’ o trabalhador não assalariado, tal qual o artista que, como senhor do processo e do produto de seu próprio trabalho, não está submetido à produção de mais-valia. Utiliza-se o termo a partir de e por contraposição ao conceito de MARX: “Trabalho produtivo, do ponto de vista da produção capitalista, é o trabalho assalariado que, ao trocar-se pela parte variável do capital (ou seja, o valor de sua própria força de trabalho), produz mais-valia para o capitalismo.” (MARX, 1945, t. I, p. 171)

¹¹ Os termos ‘trabalho alienado’ e ‘alienação’ devem, neste texto, ser compreendidos na acepção de MARX: como alienação do homem sob o regime de produção capitalista, em todos os níveis em que ela ocorre - tanto no que diz respeito à alienação do produto do trabalho (MARX, 1989, p. 159-161) quanto à alienação no processo da produção (MARX, 1989, p. 161-163) ou, ainda, à alienação do homem enquanto ser genérico (MARX, 1989, p. 163-166).

burguesia vai destruindo a estrutura econômica e social da sociedade feudal - assentada no trabalho servil -, processo que, em paralelo, vai 'libertando' o servo da terra, tendo em vista convertê-lo em 'trabalhador livre' para vender sua força de trabalho como assalariado. Simultaneamente, a classe burguesa vai estabelecendo um processo de apropriação dos meios de produção do artesão, fazendo com que percam força as corporações de ofício. Para MARX, "a chamada acumulação primitiva é apenas o processo histórico que dissocia o trabalhador dos meios de produção", transformando os produtores diretos em assalariados, pois o trabalhador "só pôde dispor de sua pessoa depois que deixou de estar vinculado à gleba e de ser escravo ou servo de outra pessoa." (MARX, 1987, p. 830).

Os meios de produção, até então, eram propriedade do produtor individual dos objetos úteis, o artesão - em geral cercado de aprendizes -, que produzia em pequena escala e que, no decorrer de sua vida produtiva, formava, no próprio processo produtivo, seus sucessores, passando-lhes o saber sobre a totalidade desse processo. O trabalho e os meios de produção - entre eles os conhecimentos, o saber sobre o trabalho -, portanto, constituíam-se integralmente posse do produtor direto, cujos conhecimentos eram passados aos seus aprendizes. Estes, tendo acesso franqueado ao saber e aos meios de produção, desenvolviam, com o decorrer do tempo, todas as condições de se tornarem, eles próprios, artesãos independentes, vinculados, mas não submetidos, às corporações de ofício. Tratava-se, então, do trabalho livre, através do qual o homem - como o único ser existente capaz de conceber no pensamento o que intenta construir na realidade concreta -, ao trabalhar a natureza (materiais utilizados) produzia valores de uso (utilidades) para suprir suas necessidades, processo no e pelo qual se humanizava, isto é, integrava mãos e pensamento, corpo e espírito numa totalidade que se concretizava em objetos. Entende-se, portanto, que é através do trabalho livre, criador e

no conjunto da sociedade, nesse processo de objetivação de sua subjetividade (pela criação) e subjetivação da objetividade (pelo domínio e uso dos materiais), que o homem se torna homem, que ele realiza sua humanidade e constrói a história.

Com o estabelecimento do modo de produção capitalista, todo esse processo foi sendo desestruturado e, por fim, destruído, a começar pela impossibilidade de acesso aos meios de produção pelo artesão, dos quais o capital mercantil foi se apossando gradativa e lentamente: materiais, ferramentas, espaço físico destinado à produção, conhecimentos sobre como produzir. O próprio homem agora não mais é considerado como tal, passando a ser apenas mais um entre os demais meios ou mercadorias que entram no processo de produção; foi transformado pelo sistema em ‘força de trabalho’, mercadoria que pode ser comprada pela nova classe proprietária dos meios de produção - a burguesia capitalista -, num novo mercado, o de mão-de-obra, sujeito à lei da oferta e da procura e a todas as demais leis que regem a venda e a compra de mercadorias.

No novo sistema, o trabalhador, para garantir sua existência material, deve vender a única ‘mercadoria’ que lhe restou: sua força física, sua energia, para ser consumida na produção. No entanto, esta não é uma mercadoria como as demais: ao ser consumida, no processo produtivo, ela é a única capaz de criar valor, pois, ao transformar matéria bruta em mercadoria, cria uma riqueza nova, até então inexistente. Todas as demais mercadorias empregadas no processo de produção não têm essa propriedade: são simplesmente consumidas, deixam de existir na sua forma primitiva para tomar uma outra forma, transformar-se numa nova mercadoria, porém com uma ressalva: de *per si* não detêm o poder de acrescentar valor ao produto. A nova riqueza (ou valor) é criada exclusivamente pela mercadoria ‘força de trabalho’, que, no processo de produção, contraditoriamente, desvaloriza-se quanto mais riqueza produz, como destaca MARX:

O trabalhador torna-se uma mercadoria tanto mais barata, quanto maior número de bens produz. Com a *valorização* do mundo das coisas aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens [...] quanto mais o trabalhador se esgota a si mesmo, tanto mais poderoso se torna o mundo dos objectos que ele cria perante si, tanto mais pobre ele fica em sua vida interior, tanto menos pertence a si próprio (MARX, 1989, p. 159).

A compra dessa mercadoria capaz de gerar riqueza nova é feita por um contrato de tempo de uso, como, por exemplo, oito horas diárias. Como aponta MARX, “As necessidades do trabalhador reduzem-se assim à necessidade de o manter *durante o trabalho* e de maneira a que a *raça dos trabalhadores* não se extinga. Por conseguinte, o salário possui exatamente o mesmo significado que a *manutenção* de qualquer outro instrumento produtivo [...] assemelha-se ao óleo que se aplica a uma roda para a manter em movimento.” (MARX, 1989, p. 174). Dessa forma, no período das oito horas diárias, a produção resultante do emprego da força de trabalho é muito maior do que o valor que o trabalhador recebe em troca, na forma de salário. A mais-valia é justamente essa diferença que não é paga ao trabalhador e da qual o capitalista se apropria. É necessário, portanto, que o valor da mercadoria força de trabalho seja inferior ao valor (riqueza nova) que o trabalhador pode produzir nas oito horas de trabalho pelas quais ele é contratado, pois, se assim não for, não será possível a extração do lucro.

O capitalismo, portanto, é um sistema que se assenta na extração da mais-valia pela única forma possível: a exploração do trabalho alheio, coisificando o homem, reduzindo-o a uma simples mercadoria – a força de trabalho -, um objeto que se vende e se compra no mercado. Mas esse sistema “não produz unicamente o homem como uma *mercadoria*, a *mercadoria humana*, [...] produ-lo ainda como um ser espiritual e *fisicamente desumanizado* [...] é a *mercadoria autoconsciente e activa*.” (MARX, 1989, p. 174)

Há um outro aspecto dessa realidade: de ‘homem-trabalhador livre’, que dominava todo o processo produtivo - proprietário dos meios de produção (materiais, ferramentas, local de trabalho, bem como dos conhecimentos necessários e do produto final, que lhe pertencia e de que, portanto, dispunha livremente para comercializar) -, o homem foi reduzido a simples mão-de-obra que deve executar de modo repetitivo e rápido ações mecânicas, com vistas a produzir parte de um objeto que, na grande maioria das vezes, desconhece, visto que não tem acesso ao processo integral: domina, agora, apenas uma pequena parcela da produção. Como lembra MARX, “A realização do trabalho aparece na esfera da economia política como *desrealização* do trabalhador, a objectivação como *perda e servidão do objecto*, a apropriação como *alienação*. [...] o trabalhador se relaciona ao *produto do seu trabalho* como a um objecto *estranho*.” (MARX, 1989, p. 159) No processo de trabalho dentro do modo de produção capitalista, o trabalhador perde aquilo que o caracteriza como homem, a qualidade que o diferencia de todos os outros seres vivos existentes: o poder de criar e planejar o que produz. O trabalho, de sua característica original como processo de construção do mundo e de autoconstrução do ser humano, transforma-se em processo de alienação do homem.

O sistema capitalista, ao romper a unidade do trabalho, qual seja, criar-planejar-executar-destinar (este último como o ato de dispor livremente do objeto criado), rompeu de modo irremediável a unidade do ser humano, roubou-lhe a dignidade de homem integral, construtor da história. Nesse novo contexto da divisão técnica e social do trabalho, suas capacidades humanas fundamentais ficam embotadas, seus sentidos perdem as condições de se desenvolverem, não se refinam, o que diz relação direta com o processo de desumanização, como já apontado por MARX. (1989, p. 198-199 e 250-251)

Em suma, estabeleceu-se uma estrutura econômica e social na qual o “caráter genérico do homem,” a saber, “a actividade livre,

consciente” (MARX, 1989, p. 164) fica impedida de se desenvolver. Trata-se, portanto, de uma estrutura socioeconômica desumanizada e desumanizadora, na qual o trabalho livre e criador - pelo qual o homem constrói o mundo e a si mesmo e faz história - transmuda-se em trabalho alienado, fonte de degeneração humana; é nele e por ele que se nega à grande maioria da população a possibilidade da realização de sua humanidade, condenando-a, portanto, a uma vida indigna e desprovida de sentido.

Se, no modo de produção feudal, como observa KOSÍK, “os produtos indicam o seu criador [o artesão], isto é, o homem, que se acha *acima* deles”, no capitalismo rompe-se tal vínculo ao serem separados “o trabalho da criação, o produto dos produtores”, transformando “o trabalho numa fadiga incriativa e extenuante [...], algo maquinal, repetitivo.” (KOSÍK, 1976, p. 110) Essa nova realidade imposta, o trabalho fragmentado, que tem por meta a produção da mais-valia, força o surgimento das ‘especializações’ (cada fragmento se vai transformando em um novo tipo de ‘trabalho’), que vão se estabelecendo em todos os campos da atividade produtiva.

A arte, apesar de se constituir num tipo de trabalho *sui generis*, no qual o processo de criação é um estágio indissociável e fundamental na produção da obra, ainda assim não ficou imune ao impacto da ruptura. Um claro exemplo pode ser identificado no rompimento entre artes que antes formavam uma unidade, como no caso da arquitetura, pintura e escultura. A obra de arte, caracterizada agora como mercadoria, portanto um produto vendável, cria a necessidade de uma ‘obra portátil’: a ‘imagem’ e o ‘volume’ tornaram-se independentes do edifício do qual eram parte integrante e ao qual, agora, de modo artificial e sem a característica unitária anterior, devem (re)incorporar-se. A ‘especialização’ se instaura na arte, então, diferenciando os artistas que a cada uma delas se dedicam (CANCLINI, 1984, p. 99), ou seja, o pintor, o escultor e o arquiteto.

A marca mais visível dessa ruptura, entretantes, CANCLINI identifica quando trata dos três níveis de arte que passam a coexistir no mundo capitalista: a **arte elitista**, a **arte para as massas** e a **arte popular**. O primeiro nível, a “**arte elitista**”, da burguesia - mas que inclui também setores intelectuais da pequena burguesia -, privilegia o momento da **produção**, entendida como criação individual: supõe que o artístico se realiza inapreensivelmente, no gesto criador e substancializa-se na obra de arte.” (CANCLINI, 1984, p. 49) A obra de arte é fetichizada como ‘revelação’, como a mais pura expressão de sentimentos e emoções pessoais, fruto da genialidade de seu criador; a **originalidade**, portanto, é tida como valor supremo. Os processos de distribuição e consumo são relegados a acessórios posteriores à obra, sem relação direta com ela¹². BOURDIEU registra esse campo de produção artística como o da ‘produção erudita’ e aprofunda sua análise na obra *A economia das trocas simbólicas*. De um ponto de vista amplo, para ele, o campo da ‘produção erudita’ cultiva a concepção de arte pura, ou ‘arte pela arte’ - destinada a produtores de

¹² Entrementes, a ‘**arte elitista**’, que hoje alimenta o mercado de arte, ajustada ao mundo dos negócios da burguesia, contraditoriamente, originou-se de um movimento de aversão dos intelectuais à classe burguesa e ao seu modo de vida, quando se deram conta dos rumos desastrosos que a Restauração tomava, ao mesmo tempo em que compreenderam se constituir a classe burguesa, no seu apoio e sustento. Os valores burgueses e os desmandos da sociedade foram, então, rechaçados pelo Romantismo do século XIX, cujos adeptos, na sua grande maioria, entretanto, preferiram às atitudes de afrontamento e combate, demarcar um distanciamento individualista da sociedade e da classe dominante, por eles abominadas. Segundo BOURDIEU, essa reação deu-se também pelo fato de os artistas se constituírem na fração dominada da classe dominante, logo, a ela estarem submetidos, fato concretizado, por exemplo, na ameaça à liberdade de criar que o mercado já então representava. Daí que, ao se imbuírem do espírito de ‘gênios’ movidos por inspiração (idéia absorvida de KANT), portanto superiores tanto ao vulgo quanto ao burguês, os artistas e intelectuais assumiram tal atitude também como retaliação. Nas palavras de HAUSER, “toda a aversão e desdém dos intelectuais estava agora concentrada na burguesia. O burguês ganancioso, mesquinho e hipócrita passou a ser o seu inimigo público n. 1 e, em contraste com ele, o pobre, honesto e generoso artista a lutar contra as amarras humilhantes e convencionais da sociedade [...] abre-se um abismo intransponível entre o gênio e o homem comum, entre o artista e o público, entre a arte e a realidade social.” (HAUSER, 1995, p. 693). A teoria de *l’art pour l’art*, marcadamente idealista e metafísica, tornou-se sua bandeira: uma arte que se outorgava a liberdade para criar, idolatrava a natureza negando-se a manter vínculos com a sociedade (negava-se, assim, a se identificar com o modo de vida burguês e se transformar em simples mercadoria), que preferia se refugiar no passado, nostálgica de uma unidade perdida (se bem que não se articulava, ainda, a sua razão: a fragmentação do homem pela divisão técnica e social do trabalho, que se impunha), uma arte permeada de figuras fragmentadas: “sósias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade. Todos eles são outras tantas concreções que realçam o caráter contraditório e cindido do espírito artístico que as gerou. Na verdade, o romântico, enquanto batia o espaço e o tempo empós a unidade e a inocência, era perseguido por sua própria sombra desdobrada, pela consciência de ser um homem dividido, estranhado, social e culturalmente. Reencontrar a inteireza é a meta da dialética de sua fuga.” (ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. In: GUINSBURG (org.), 1985, p. 274).

bens culturais (pelo menos no curto prazo) -, e também produz os meios de apropriação de tais bens. Trata-se, então, de uma arte supostamente desinteressada, para poucos, segundo normas próprias e critérios de avaliação internamente construídos e que se supõe interessada não na quantidade, mas na qualidade, característica de difícil definição, como aponta BOURDIEU, visto que “só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos”, que se auto- outorgam o caráter de *auctoritas*, que se portam ao estilo da Igreja (1999, p. 108; 120; 126), que agem como fonte única de legitimação cultural para a ‘arte pura’. Buscam a originalidade e a distinção dentro de um sistema de concorrência pela obtenção do reconhecimento de seus pares, simultaneamente concorrentes e compradores. Não há preocupação com ampliação de público em termos quantitativos - nem é visto com bons olhos o sucesso de seus produtores frente ao ‘grande público’, o de não-produtores de bens culturais (BOURDIEU, 1999, p. 105; 159). Esse tipo de arte compõe o ‘sistema de arte’¹³, o qual cria e cultiva em seu bojo um grande aparato de instâncias e especialistas que têm por meta dar suporte e conferir legitimidade à arte erudita: o sistema de ensino, por exemplo, que - apesar de lento e defasado em relação à produção da arte - tem por função a reprodução pela inculca, como também a legitimação e a consagração culturais: trata-se da instância que, segundo critérios internos, escolhe o conteúdo que merece ser transmitido e adquirido, define e distingue as ‘obras legítimas’ das ilegítimas, bem como preconiza maneiras legítimas e não-legítimas de

¹³ Neste trabalho, entende-se por ‘sistema de arte’ a estrutura das relações sociais de produção, circulação e consumo, do campo da arte erudita, cujo funcionamento envolve uma série de instâncias e seus respectivos especialistas: as instâncias de produção (o artista isolado ou associado) e de consagração/legitimação/conservação/difusão e venda (as academias, a crítica, os salões, os museus, as revistas especializadas, o sistema de ensino com seus diplomas, títulos, as galerias, etc.) (Com base no capítulo 3 de BOURDIEU, 1999) Tais instâncias desenvolvem códigos ritualísticos sofisticados e formam um quadro de iniciados - do artista produtor ao *marchand*, passando pelos críticos de arte e professores - que alimenta a gama das inúmeras intermediações para o acesso à produção e ao consumo da arte erudita.

abordar as obras legitimadas, tudo para resguardar a ortodoxia cultural. A par e em prol disso tudo, no plano individual cria uma ‘segunda natureza’ ou *habitus*¹⁴, que, num nível inconsciente, estabelece as condições de obediência consciente aos modelos preconizados. (BOURDIEU, 1999, p. 120-125) Em suma, o sistema de ensino está estruturado para garantir a reprodução de “esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social (entre eles, os esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos)”, no caso, a sociedade burguesa. (BOURDIEU, 1999, p. 117)

Outras instituições, tais como museus, sociedades culturais, academias e salões de arte, atuam como instâncias de conservação, ou de difusão e ou de consagração; também o Estado tem parte ativa nesse sistema, pela concessão de títulos honoríficos, condecorações, subvenções, pelo encargo de missões, etc.

As obras de arte da ‘arte pela arte’ têm por característica a ‘pureza’: exigem do público uma disposição especificamente estética para sua apreciação; são também ‘abstratas’, porque pedem enfoques específicos (não trabalham com totalidades), e, finalmente, ‘esotéricas’ ou herméticas, pois, para serem apreciadas exigem conhecimentos sobre estruturas anteriores. Trata-se de um tipo de arte excludente, dada a exigência do domínio de códigos refinados para sua apreciação, os quais só são disponibilizados por e para grupos restritos. (BOURDIEU, 1999, p. 116) Em suma, é uma arte que age tendo em vista a conservação cultural e, por extensão, a conservação social, em especial enquanto legitima e sublinha as diferenças sociais, atuando de modo a excluir o acesso à maioria, diferenças que o

¹⁴ BOURDIEU define *habitus* como o “princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio” (1999, p. 160)

sistema de ensino reproduz e ratifica: assim, o ato da inculca para obtenção de consenso sobre as leis culturais implica no desconhecimento do caráter arbitrário dessas mesmas leis¹⁵. (BOURDIEU, 1999, p. 131)

O segundo nível, para CANCLINI, é a “**arte para as massas**, produzida pela classe dominante, ou por especialistas a seu serviço...” O foco central é o processo de **distribuição** para o consumo, “tanto por razões ideológicas como econômicas: interessa-lhe mais a amplitude do público e a eficácia da transmissão da mensagem do que a originalidade [...] Seu valor supremo é a **sujeição feliz**.” (CANCLINI, 1984, p. 49) BOURDIEU caracteriza esse tipo de arte como ‘indústria cultural’, que produz a ‘arte média’ para consumo socialmente heterogêneo de não-produtores de bens culturais, cujo campo de ação é demarcado tanto técnica quanto esteticamente pelos interesses dessa ampla categoria. Para ele, trata-se de uma arte elaborada por métodos semi-industriais, de acesso fácil, pois que evita temas controversos, apóia-se na trivialidade, em personagens em geral otimistas e calcados em estereótipos, que devem facilitar a projeção à maior gama de público possível. Pode-se falar em ‘média’ porque a produção é totalmente definida por um ‘público médio’ - em geral demarcado por pesquisa de opinião e médias estatísticas. Essa produção, por visar lucro, pauta-se pela lei da concorrência para a conquista e ampliação do mercado, pois o público será tanto mais significativo quanto maior for sua extensão. Trata-se de uma “mensagem indiferenciada produzida para um público socialmente indiferenciado”, inclusive com forte autocensura dos produtores para eliminar todos os signos e fatores de diferenciação. (BOURDIEU, 1999, p. 102;136-137)

¹⁵ BOURDIEU deixa transparecer aqui sua posição reprodutivista, não-dialética. (Ver nota n.º 5, neste capítulo)

Como terceiro nível, CANCLINI aponta a **arte popular**¹⁶, que “põe toda sua tônica no **consumo** não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria, não em sua originalidade ou no lucro que resulte de sua venda.” Trata-se da arte produzida pelas classes trabalhadoras ou por artistas provenientes das classes média ou alta que representam interesses e objetivos da classe proletária. (1984, p. 49) São os ‘intelectuais orgânicos’ da classe trabalhadora, no sentido que lhes atribui GRAMSCI: intelectuais que “dão homogeneidade e consciência da própria função” ao grupo social a que pertencem - ou pelo qual militam de modo orgânico (GRAMSCI, 1985, p. 3-8), desinteressados de aderir ao sistema oficial da arte e ao seu mercado¹⁷ e preocupados em fazer uma arte séria, verdadeira e de qualidade ‘para o povo’ (ainda que talvez não ‘do povo’), na busca de desenvolver com ele uma nova sensibilidade, uma arte que se esforça por vencer as distâncias estabelecidas com o grande público. De um modo geral, trata-se de arte que propicie a reflexão e que promova condições efetivas para que as pessoas comuns se descubram capazes de criar, que possam fazer frente à ‘cultura de massa’, embrutecedora e alienante, que as avassala, típica das sociedades tecnológicas. Em suma, uma arte que se constitua numa contribuição - pautada na honestidade e na verdade - para o processo de humanização e libertação do homem, através da aproximação daquele que produz àquele que consome, tidos ambos como partícipes de um mesmo e único processo vital, como afirma MÉSZÁROS. (1981, p. 192-193) Na **arte popular**, a apresentação - mais que a representação - e a possibilidade do desenvolvimento da sensibilidade e da satisfação solidária de anseios coletivos constituem a principal preocupação.

¹⁶ Neste trabalho os termos ‘arte social’, ‘arte de cunho social’, ‘arte humanizada’ serão empregados no mesmo sentido de ‘arte popular’, tal como aqui concebida.

¹⁷ Tal tipo de arte será amplamente tratada no capítulo 4 e muitos exemplos dela, na história da arte no Brasil, foram apontados no capítulo 1.

Os três níveis não funcionam separadamente, não são autônomos e, portanto, determinam-se mutuamente “pela relativa intercomunicação que existe entre as classes sociais nas sociedades modernas”. (CANCLINI, 1984, p. 50) BOURDIEU, apesar de não trabalhar a ‘arte popular’ como um campo específico de produção - essa a interpretação de CANCLINI -, explicita alguns dos vínculos entre os campos da ‘arte erudita’ e da arte produzida pela ‘indústria cultural’ e as relações que mantêm com seus públicos distintos. Para ele, ambos os campos “têm como princípio comum os progressos da divisão do trabalho e a constituição de esferas separadas que favorecem a explicitação das funções próprias a cada uma delas (‘negócio é negócio’) e a organização racional dos meios técnicos adequados a estas funções.” Igualmente, em ambos os campos os produtores são artistas e intelectuais “altamente profissionalizados” que valorizam sobremaneira e de modo similar a técnica, o que, na arte erudita, transparece na preocupação com o efeito - tanto no sentido da impressão causada sobre o público quanto no sentido de efeito como “fabricação engenhosa”; na arte industrial, traduz-se no “culto da forma pela forma”, em função do qual esta arte pode lançar mão de técnicas sofisticadas, muitas delas provenientes da ‘arte erudita’. (BOURDIEU, 1999, p. 140-141) O autor francês aponta ainda relações de dependência da ‘arte média’ para com a ‘erudita’: a) no que tange à sua própria definição, construída em contraposição àquela, tanto no que respeita à produção quanto ao público que atinge; b) no que implica em renovação técnica e temática; c) no que se refere ao encanto que as produções industrializadas exercem no ‘público médio’ pelas referências à arte erudita, por consenso tida como hierarquicamente superior: é a “cultura símile” (leve-se em consideração que, entre os determinantes do carisma da ‘arte erudita’, está o fato de ser hermética e permanecer desconhecida da maioria). (BOURDIEU, 1999, p. 141-145)

A aparente contradição entre a motivação da arte pura - o “idealismo do devotamento à arte” contra “o cinismo da submissão ao mercado” da ‘arte média’ - deve ser esclarecida pela desmistificação de um contrato tácito entre a burguesia e os artistas e intelectuais eruditos: sob a condição de que estes não se imiscuam em questões sérias, “a saber, as questões políticas e sociais”, a burguesia lhes concede e legitima o monopólio da arte “como instrumento de fruição”, mas também “como instrumento de legitimação simbólica do poder econômico e político”. Isso significa que, ao preço de suas obras permanecerem característica e meramente formais, simbólicas, sejam elas “simbolicamente revolucionárias ou revolucionariamente simbólicas” (BOURDIEU, 1999, p. 196), permanece tacitamente garantida a sobrevivência dos artistas e intelectuais como fração da classe dominante, ainda que devam aquiescer em existir como fração dominada dessa classe.

Assim, entre o “*tudo tem seu preço*” de uns e o “*negócio é negócio*” de outros, volatiliza-se e desmistifica-se a ‘pureza’, a ‘neutralidade’ e a ‘incontaminação’ dos artistas/intelectuais ‘eruditos’. Diz bem MARX: “Não revelando o dinheiro aquilo que nele se transforma, converte-se tudo em dinheiro, mercadoria ou não. Tudo se pode vender e comprar.” (MARX, 1987, p. 146) Para muitos, a consciência¹⁸ profissional, inclusive. Em síntese: ambas as formas

¹⁸ A partir da concepção de homem do materialismo histórico e dialético, o termo ‘consciência’ e ‘autoconsciência’ (ver capítulo 3) se referem ao processo aproximativo de construção, pela práxis humana, do conhecimento sobre a multiplicidade de determinações do concreto, no embate com a natureza em busca da sobrevivência. Nesse processo, o homem constrói a história e, simultaneamente, se autoconstrói como indivíduo, como ‘autoconsciência’ que, como HELLER aponta, é “uma ideologia individual; é a imagem de mundo - construída, em última instância, com a ajuda de conceitos filosóficos, éticos - com a qual cada um ordena sua própria atividade individual na totalidade da práxis. Nessa medida - e somente nessa medida - assume a vida cotidiana do indivíduo um caráter filosófico; e como tal se realiza quando e na medida que o indivíduo é ‘guiado’ pela concepção de mundo na tarefa de dirigir sua vida, na ordenação de sua forma própria de viver”. (HELLER, 1982, p. 16) No processo de construção da história, pelo homem, a construção da consciência e da autoconsciência estão, pois, dialeticamente imbricadas e dizem respeito, numa dada sociedade, à superação do senso comum.

artísticas, ‘erudita’ e ‘média’, coexistindo imbricadas no interior de um mesmo sistema, passam a exercer funções similares no modo de produção e funções ideológicas complementares, vinculadas à lógica desse sistema, qual seja, a expropriação do trabalho humano no processo de produção da mais-valia.

Com base em tais análises, cabe aqui, por antecipação, apontar e sublinhar a clara hostilidade da sociedade burguesa a toda e qualquer forma de manifestação intelectual ou artística¹⁹ - ou seja, manifestação essencialmente humana que, como tal, queira-se manter - que não se submeta, inconteste, ao modo de produção capitalista; que, de uma ou outra forma, negue-se a servir-lhe como mercadoria para a produção de lucro. Só pode ser caracterizada como hostil, como adversa, uma relação em que uma das partes envolvidas impõe, sem possibilidade de diálogo, a sujeição concreta da outra como única forma possível para sua sobrevivência, tal como o capitalismo impõe às artes a submissão completa ao mercado, a transformação em mercadoria não apenas do fruto da produção - os objetos de arte concretos - mas também do próprio criador/produtor - como mercadoria força de trabalho assalariada -.

Como anteriormente se viu, no campo da ‘arte erudita’, os artistas/intelectuais passam da categoria de ‘profissionais liberais’ à condição de produtores de mais-valia para editores, produtores teatrais, *marchands*, galeristas, etc. Os demais - aqueles que se submetem a produzir subsumidos pelo sistema, na qualidade de assalariados da ‘indústria cultural’ - transformam-se em produtores de mais-valia para grandes e médias corporações, nacionais ou multinacionais. A sobrevivência do artista/intelectual dentro do sistema capitalista só é permitida/garantida pela aceitação dessa forma de relação de produção. De modo perverso, parece tratar-se da

¹⁹ Essa temática será especificamente tratada em subtítulo, na sequência deste capítulo.

concretização, no seio da arte, do proverbial ‘se ficar o bicho come, se correr o bicho pega’.

Do ponto de vista do materialismo dialético, entretanto, existe o *tertius*: a opção pela produção de uma arte inteira, digna, verdadeira, convicta de si como expressão da humanidade do homem - de um homem efetivamente contemporâneo, consciente de sua realidade histórica e social, que vive o drama de sua época. Um homem autoconsciente, ou seja, que se sabe parte e construtor da história. À busca - sim, será sempre e necessariamente busca, dado que o alcance é relativo - de apreender o movimento do real pela reflexão e, como ser humano dotado de sensibilidade, expressá-lo pelo e no movimento da criação de obras de arte. Enfim, um profissional que vive e produz sua subsistência através de uma forma altiva, nobre e digna de ser homem. Um criador que, pela fruição coletiva de sua produção - também e necessariamente coletiva -, pode somar-se a tantos outros artistas e intelectuais para a elevação da humanidade em si e no outro. Em síntese, uma arte do homem, para o homem e pelo homem, uma ‘arte social’.

Na sociedade burguesa, entretanto, para a maior parte dos indivíduos, a obra de arte posta na relação arte-público - sem que importe o nível de sua procedência - toma a forma mercadoria, similar a outras mercadorias, outros objetos de consumo diário, produzidos industrialmente. E, como tal, faz despertar de imediato o desejo da posse, o que demonstra o quanto se pode embrutecer nessa sociedade, como observa MARX:

a propriedade privada tornou-nos tão estúpidos e parciais que um objecto só é nosso quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando por nós é directamente possuído, comido, bebido, transportado no corpo, habitado, etc., numa palavra, quando é *utilizado*. [...] Assim, *todos* os sentidos físicos e intelectuais foram substituídos pela simples alienação de *todos* os sentidos, pelo sentido do *ter*. O ser humano viu-se forçado a reduzir-se a esta absoluta pobreza ... (MARX, 1989, p. 197)

Para os indivíduos/consumidores isolados, desejosos de possuí-lo, o objeto artístico perde, então, a sua característica de objetivação da totalidade humana, ao ser visto sob uma ótica preponderantemente utilitária: o valor comercial se sobrepõe e pode até mesmo encobrir o valor estético, “e essa utilidade não é de uso humano - social - mas limitadamente individual”. Dessa forma, a necessidade humana e o gozo gerado na apreciação estética “adquirem uma nova ‘natureza egoísta’ no mundo da fragmentação capitalista.” (MÉSZÁROS, 1981, p. 182-183) Em geral, o ‘consumo’ transmuda a necessidade da fruição, da apreciação da arte²⁰ em necessidade de posse do objeto artístico; conseqüentemente, o gozo, quando subsiste, fica submetido ao ‘ter’, apesar de ser a posse do objeto, em princípio, irrelevante para o consumo estético, pois que tal desfrute diz respeito à “sua riqueza concreto-sensível, sua significação humana e sua individualidade concreta.” (VÁZQUEZ, 1978, p. 262-263)

O anseio pela posse e sua efetivação podem fazer com que a arte, como produção específica do homem - ser genérico -, perca, para esse consumidor, a qualidade distintiva do ‘humano,’ pois seu consumo fica igualado ao consumo dos bens necessários à sobrevivência segundo os padrões e necessidades da espécie, ou seja, às necessidades imediatas - como, por exemplo, a exigência da posse do alimento para o consumo. (MÉSZÁROS, 1981, p. 188) Por esse prisma, a posse pura e simples do objeto como riqueza material pode chegar a impedir “que o homem se aproprie do objeto humanamente, como homem total”, ou seja, “a relação de posse fecha as portas ao gozo estético, à atitude estética” como tal. (VÁZQUEZ, 1978, p. 263)

²⁰ Na verdadeira apreciação, ou seja, “... na relação estética, o sujeito só pode apreender o objeto, isto é, consumi-lo, gozá-lo, explicitando como um todo único, em unidade indissolúvel e em toda a sua riqueza, suas potências espirituais – intelectuais, afetivas e sensíveis.” (VÁZQUEZ, 1978, p. 262)

Além disso, a posse privada da obra de arte pode implicar não apenas no cerceamento da liberdade de consumo (correspondente à liberdade de criação) mas até na anulação definitiva de tal liberdade, como nos casos citados por VÁZQUEZ, com relação ao destino de dois murais pintados por Diego Rivera²¹.

No entanto, na ordem econômica burguesa, para assegurar sua existência material na condição de 'profissional liberal' - como passa a ser considerado -, o artista necessita comercializar seu trabalho e enfrenta dificuldades para fazê-lo. A elitização do consumo determina, entre outras coisas, que o contato dele com o comprador em potencial passe a ser 'organizado' pela figura do 'distribuidor', hipertrofiada pelo sistema. O novo personagem, por deter o monopólio dessa fatia do 'grande mercado' - o mercado de arte -, impõe modelos tendo em vista os gostos, os interesses e as modas prevalentes nas classes dominantes. (CANCLINI, 1984, p. 45; 103)

Raramente, portanto, a comercialização se dará livre da interferência do 'distribuidor' - o intermediário entre o artista e o 'consumidor', personificado nos *marchands* e galeristas -, bem como fora da ingerência dos críticos de arte. Aliás, na modernidade, o desenvolvimento do complexo cultural das artes plásticas, com sua multiplicidade de determinações sociais, destacando-se entre elas a divisão do trabalho, ou seja, as especializações - ao lado de um intrincado de teorias -, como aponta BOURDIEU, vai incrementar "a constituição de um corpo cada vez mais numeroso de produtores e empresários de bens simbólicos, cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as

²¹ Em nome da propriedade privada, o mural *Sonho de uma tarde dominical na Alameda Central*, pintado para um restaurante de um hotel de luxo da cidade do México, permaneceu vetado ao público. Um segundo mural, pintado para o Rockefeller Center, de Nova Iorque, foi destruído em 1933. (VÁZQUEZ, 1978, p. 266).

condições de acesso à profissão e de participação no meio.” (BOURDIEU, 1999, p. 100)

Essa gama de intermediários constitui determinação marcante sobre o criador: abrange da simples ‘influência sugestiva’ até a sujeição da produção, dependendo das condições concretas da sociedade e da vida pessoal do artista. Sem esquecer, contudo, de que se está tratando de relações dialeticamente constituídas; o artista não sofre unilateralmente tais determinações: como criador/produtor é, igualmente, um dos determinantes no campo das artes. Entretanto, deve-se reconhecer o peso e a força agressiva desse ‘corpo de especialistas’ sobre o artista - em especial sobre aqueles que trabalham imediatamente vinculados ao mercado de arte, logo, submetidos às suas leis. CANCLINI chega a afirmar que a distribuição da arte, no universo capitalista, constitui-se na ‘chave da dependência’, porque “... os *marchands* encomendam determinado estilo aos pintores, organizam a publicidade, a crítica dos quadros e o acesso dos grupos sociais.” No caso da América Latina, a situação se agrava, porque “... a atividade artística, o que o povo verá e o que será ocultado, é decidido, em larga escala, por empresas industriais e comerciais norte-americanas e multinacionais” (CANCLINI, 1984, p. 46) que ocupam, no mercado da arte, a posição tanto de produtores como de distribuidores internacionais, além de se colocarem como financiadores e eventuais consumidores. Em todos esses papéis, atuam como determinantes poderosos do processo da produção artística.

BOURDIEU distingue as ‘instâncias de consagração e legitimação’ que se foram multiplicando e diversificando: a crítica de arte, por exemplo, dá a tônica à produção através da premiação dos salões, bienais, ou de textos publicados em periódicos especializados, jornais, ou ainda através da mídia em geral, na medida que ‘endeusa’ determinados artistas, na linha do ‘culto à personalidade’, característica

da ideologia burguesa²². Cabe aqui enfatizar, também, o papel dos museus²³ e das escolas de arte como fortes condicionantes da produção artística, por atuarem na formação do profissional: a grande maioria das escolas é marcada por tendências conservadoras, aquelas eleitas e privilegiadas pela classe dominante.

Por tudo que foi até aqui discutido, a arte se vê “degradada à condição de *meio* subordinado aos fins da economia capitalista de mercado”, como enfatiza MÉSZÁROS. (1981, p. 192)

2.4 PRODUÇÃO CAPITALISTA E ARTE: UMA RELAÇÃO HOSTIL

Para MARX, a produção material sob o capitalismo “é hostil a certos ramos da produção intelectual, como a arte e a poesia” (MARX, *Teoria sobre a mais-valia*, apud MARX, K; ENGELS, F., 1971, p. 64), produções de cunho espiritual. Faltou, contudo, uma justificativa para tal afirmação. Após se debruçar criteriosamente sobre todos os textos marxianos que versam sobre arte, trabalho, produção capitalista, relações entre arte e economia e arte e trabalho, VÁZQUEZ elaborou uma análise da questão, a qual se tentará, aqui, sintetizar.

De início, VÁZQUEZ faz duas ressalvas: a primeira é a de que a produção material não hostiliza a totalidade da produção espiritual. É o caso das ciências da natureza, por exemplo, que floresceram sob o capitalismo, inclusive por se constituírem em esteio da produção material e, por sua vez, serem promotoras do progresso. No entanto, deve-se considerar que a arte e a poesia, apesar de não

²² No Brasil, a Bienal de São Paulo, criada em 1951, constitui-se em exemplo da interferência das classes dominantes para desviar da rota progressista a produção artística nacional, numa clara tentativa de alinhá-la às tendências mundiais - leia-se dos países hegemônicos -, como denunciou Fernando Pedreira no texto “A Bienal - impostura cosmopolita”, publicado em *Fundamentos*. (apud AMARAL, 1987, p. 248-251)

²³ Cabe aqui recordar que as diretorias dos museus são, de modo geral, cargos de confiança, cujos ocupantes raramente deixam de se submeter às políticas culturais determinadas pelo poder estabelecido.

corresponderem a nenhuma necessidade ou exigência da produção material e de sofrerem sob a determinação econômica, ainda assim continuam florescendo. (VÁZQUEZ, 1978, p. 171-177) A segunda ressalva constitui-se mais num alerta: deve-se ter em conta que a contradição entre arte e capitalismo independe das posições do artista como indivíduo frente às relações sociais estabelecidas pelo capital, ou da ideologia encarnada em sua obra, ou, ainda, da tendência estética expressa em seu trabalho. (VÁZQUEZ, 1978, p. 179) Trata-se, sim, da **contradição objetiva da sujeição do produto artístico às leis que regem a produção e o consumo no sistema capitalista.**

Da compreensão das relações sociais e de produção geradas pelo processo produtivo capitalista deduz-se a impossibilidade para o artista de ser conivente²⁴ com a banalização da arte e do processo criador, bem como com a desumanização das relações sociais e de produção impostas pela estrutura do sistema capitalista. A coisificação e a banalização da existência humana sob esse regime, independentemente do grau de consciência histórica e política do artista, levam-no a inconformar-se ou rebelar-se contra o sistema que gera tal realidade: o artista “... é obrigado a criar negando este mundo para salvar a si mesmo e, consigo, sua criação” (VÁZQUEZ, 1978, p. 180; 184) numa atitude semelhante à dos românticos, no início do século XIX.

Indignação à parte, pelo processo anteriormente descrito fica patente a incompatibilidade entre a produção artística - que se pauta

²⁴ Convém lembrar que a atitude de submissão e de convivência de grandes contingentes de artistas e intelectuais registrada na sociedade atual não foi tácita no início do estabelecimento da sociedade capitalista. No início da Era Moderna, no embate para a demolição do mundo feudal, e mais especificamente no Renascimento, a arte somou forças aos ideais da burguesia para construir o ‘novo’, pois os ideais da classe burguesa emergente representavam a superação de uma sociedade decrépita. No entanto, tal harmonia perdurou tão somente até que as relações sociais geradas por essa nova sociedade mostraram suas contradições mais agudas e a burguesia, que antes se colocava como representante de toda a nação, passou a se comportar como classe. Os primeiros a perceber que a vida burguesa não merecia ser exaltada e a tomar posição para negá-la ou se rebelar contra ela foram os artistas e intelectuais, num movimento amplo denominado romantismo. (VÁZQUEZ, 1978, p. 180-184)

pelo trabalho de criação e expressão livres (trabalho concreto) -, e a produção capitalista, em série, que usa a exploração do trabalho impessoal (trabalho abstrato) para a produção da mais-valia. Uma constitui-se na negação da outra. Da mesma forma, com relação ao produto final, ao objeto concreto que resulta de ambas as produções, há uma distância imensurável. Enquanto a obra de arte é única²⁵, fruto da criação de seu produtor, - que, no caso de sua comercialização, pode vir a auferir integralmente do valor pecuniário que ela porventura adquira -, contrariamente, o produto da indústria é realizado em série, seu produtor deve obedecer a um processo planejado e preestabelecido por outrem, do qual ele participa com a feitura de algum fragmento, cuja execução é, em geral, rápida e repetitiva. Não há condição de imprimir a essa parcela do produto alguma marca de individualidade e, desta forma, fica impossível ao trabalhador reconhecer-se no que faz, reconhecer-se como homem produtor. Além disso, o valor produzido coletivamente (a riqueza nova em que se constitui a mercadoria ao final do processo) não guarda a menor proporção com o salário que é pago ao trabalhador individual pelo dispêndio de sua energia vital na produção.

²⁵ A obra de arte, enquanto produto originário - no sentido de sua criação- , permanece como única e seu valor no mercado da 'arte erudita' ainda é medido, entre outros parâmetros, pela originalidade, independentemente de se multiplicarem as formas de reprodução disponíveis na contemporaneidade, reprodutibilidade essa de que trata BENJAMIN. É claro, entretanto, que o grau de acesso à arte, em função da possibilidade de ela ser reproduzida em larga escala, muda radicalmente as relações que se vão estabelecendo entre a obra e o público, inclusive porque a condição de ser facilmente apropriada, de se transformar em uma mercadoria de consumo como qualquer outra, desmitifica a obra, destrói-lhe a 'aura' e põe em xeque sua autenticidade. (BENJAMIN, 1994, p. 167) Todavia, é interessante lembrar que as reproduções em série são produto do campo da 'indústria cultural' e que esta, fundamentalmente heterônoma, mantém relações de dependência com a 'arte erudita.' (BOURDIEU, 1999, p. 143-145) Por esse motivo, no caso de obras plásticas, simultânea e contraditoriamente, a ampliação da reprodução, que facilita a posse, pode reforçar a 'aura' da obra original, ao gerar a ilusão de uma proximidade da obra originária, que pertence ao campo da 'arte erudita' - por consenso social tida por 'arte superior' e inatingível. "A 'cultura símile', substituto degradado e desclassificado da cultura legítima" (BOURDIEU, 1999, p. 145) é, por isso mesmo, uma referência a ela e, como tal, uma confirmação à ordem de legitimidade a que pertence a obra original. Parece lógica a suposição de que o simples interesse em possuir uma cópia remete à existência de um objeto original que, de alguma forma, é tido por valioso, seja essa atribuição de valor uma atitude conscientemente tomada ou fruto de inculca pelo sistema de ensino e disseminada no imaginário popular.

Infere-se, ao finalizar este capítulo, que, para o artista plástico, engajar-se na produção em série da indústria cultural, ou então, produzir uma arte para decoração, que serve apenas para a mercantilização - submetendo-se aos ditames do mercado e obrigando-se a sufocar a própria liberdade para criar -, significa, em síntese, assumir-se, profissionalmente, como produtor de mais-valia para os meios de comunicação de massa ou para *marchands* e galeristas. Por outro lado, ao aderir à concepção da 'arte pela arte' da arte erudita, e, assim, produzir obras centradas em meras questões formais, trabalhos divorciados da vida e, como tal, empobrecidos em conteúdo, o artista, via de regra, deve negar a autenticidade, a verdade de sua arte. Torna-se, então, alienado não apenas como profissional, mas como indivíduo, por não desenvolver, na produção de suas obras, uma consciência social e histórica. Em todos esses casos, o artista plástico nega-se a si mesmo como trabalhador livre, como construtor consciente da história. Quando assim age, dificilmente poderá manter a dignidade profissional e a autonomia, ou seja, o estatuto de artista.

À tentativa capitalista de impor uma visão única de arte como mercadoria, submissa às leis de mercado contrapõe-se a concepção materialista de arte²⁶, que, apesar de não ter sido tratada de modo

²⁶ É preciso esclarecer que não se trata, aqui, da concepção de arte expressa pela doutrina oficial soviética do 'realismo socialista' (termo cunhado por GORKI), sectária e dogmática, imposta por Stálin. Esse realismo, que se desenvolveu em meados dos anos 30, tentou impor normas e fixar modelos para a arte dentro dos princípios da Revolução de Outubro, o que, praticamente, numa postura reducionista, restringia a finalidade da arte à propaganda política. Segundo LUKÁCS, os artistas recebiam um conteúdo "já elaborado de forma científico-propagandística" e buscavam "torná-lo artístico" (1968, p. 269) submetendo-se a um processo que cindia a unidade conteúdo-forma; ou seja, a substância da obra, seu conteúdo não era artístico. Tal processo resultou num formalismo vazio que - em qualquer situação -, dificulta ou impede que um trabalho se configure como obra de arte. A estética do realismo socialista fez com que ele, "ao deixar de postular um tratamento infinitamente diversificado do real, estabelecesse normas e fixasse modelos, convertendo-se assim numa estética normativa, incompatível com as posições marxistas em que pretendia fundar-se." A crítica dos métodos de Stalin foi realizada após o XX Congresso dos PCUS, começando, então, "um processo de restauração dos princípios marxistas-leninistas que haviam sido esquecidos ou desnaturados» em busca do "restabelecimento de seus laços com a prática, com a própria vida." (VÁZQUEZ, 1978, p. 21-22). Para mais esclarecimentos sobre o 'realismo socialista' do ponto de vista de um crítico interno, veja-se FISCHER. (1987, p. 124-132)

aprofundado por MARX, mereceu a atenção de LUKÁCS, BAKHTIN, FISCHER, GOLDMANN, KOSÍK, MÉSZAROS e VÁZQUEZ, como se verá no capítulo 4.

Antes, porém, cabe perguntar: por que a arte não deve se transformar em simples mercadoria? Por que não deve ser assumida como objeto de consumo sofisticado? Por que a arte deveria ser acessível à maioria dos indivíduos? Se, historicamente, foi privilégio de poucos, por quais motivos se deveria, hoje, advogar uma 'arte para todos'?

Pode-se, igualmente, perguntar o motivo de a arte social se imiscuir no cotidiano, ir à praça, às ruas em busca do seu público, como se observou em muitos dos eventos de arte, no Brasil (capítulo 1). Afinal, em que a arte pode beneficiar os indivíduos, ou melhor, que papel pode desempenhar a arte no processo cotidiano de 'fazer o homem se tornar homem'? Em que pode corroborar com sua educação? Esse é o tema do próximo capítulo.

3 ARTE E EDUCAÇÃO: DOS NEXOS POSSÍVEIS NA VIDA COTIDIANA

Este capítulo trata de estabelecer, dentro dos parâmetros do materialismo dialético, uma concepção ampla de educação vinculada à arte. Isso se faz necessário por três motivos: em primeiro lugar, é importante que se demonstre a função da arte tem no processo educativo em sentido amplo, pois é essa função que empresta sentido à luta por uma arte não elitizada, pelo acesso livre à produção e fruição das obras artísticas. Em segundo lugar, os acontecimentos relativos a *SENTENÇA*, objeto desta pesquisa, apresentaram um cunho educativo relevante, apesar de inusitado, já que nada com esse objetivo fora pensado ou programado. Apesar de imprevistos, esses acontecimentos, pela sua importância, demandaram da autora, enquanto artista/pesquisadora, uma análise mais acurada. Em terceiro lugar, o posicionamento filosófico, político e pedagógico da artista, necessariamente integrante de sua obra, e, por conseqüência, presente nas análises finais requer tal suporte teórico, em especial pela preocupação quanto à reflexão que intenta despertar com sua arte e pelo interesse que tal reflexão seja desencadeada não apenas *intra muros*, em ambientes como galerias e museus. De modo especial, procura levar sua arte até as pessoas comuns - o grande público -, da rua, *locus* por excelência da vida cotidiana.

3.1 A EDUCAÇÃO *STRICTO SENSU*¹

A educação, como fenômeno exclusivo, como característica propriamente humana, constitui a criação social de ‘uma segunda natureza’, esta de ordem social, no/pelo homem, dado que a ‘primeira’

¹ Cabe esclarecer que foi proposital o tratamento da temática da educação de modo inverso: *stricto sensu* vem em primeiro lugar apenas para facilitar o desenvolvimento posterior

lhe é conferida pelo simples fato de ter nascido de seres humanos. No entanto, nascer humano não garante ao homem que ele assim se torne. Como escreve MANACORDA (1979, p. 11), “admitindo-se que se nasça homem, nem por isso se nasce homem do século XX”². Daí o papel da educação, como processo de hominização, de tornar realidade histórica, datada, o que se configura, de início, como possibilidade, ou seja, de dotar o homem concreto “de um desenvolvimento total, completo, multilateral, em todos os sentidos das faculdades e das forças produtivas, das necessidades e da capacidade de satisfazê-las.”³ (MANACORDA, 1979, p. 87) Trata-se do sentido da omnilateralidade, da plenitude humana, assim definida:

Omnilateralidade é, portanto, a chegada histórica do homem a uma totalidade de capacidades e, por conseguinte, a uma totalidade de capacidades de consumos ou satisfações, dentre as quais, como se sabe, há que se considerar, sobretudo, a satisfação dos bens [necessidades] espirituais, além dos materiais, dos quais o trabalhador tem sido excluído em consequência da divisão do trabalho.⁴ (MANACORDA, 1979, p. 89-90)

O homem omnilateral, completamente desenvolvido, é a grande meta a ser atingida pela educação. Porém, no âmbito da sociedade de classes, calcada na desigualdade e na exclusão social, essa meta não é posta, concretamente, a todos os indivíduos. Há, portanto, que se somar forças na luta pelo atendimento dos direitos mínimos de acesso às condições do desenvolvimento humano, com vistas à superação e à construção de uma sociedade igualitária.

do pensamento, desde que é para a educação *lato sensu* que converge o interesse do presente trabalho.

² No original: “(*admitiendo que se nazca hombre, no por esto se nace hombre del siglo XX*)”.

³ No original: “*de un desarrollo total, completo, multilateral, en todos los sentidos de las facultades y de las fuerzas productivas, de las necesidades y de la capacidad de su satisfacción.*”

⁴ No original: “*Omnilateralidad es, pues, el llegar histórico del hombre a una totalidad de capacidades y, a la vez, a una totalidad de capacidad de consumos o goces, en los que, ya sabemos, hay que considerar sobre todo el goce de los bienes espirituales, además de los materiales, de los que el trabajador ha estado excluido a consecuencia de la división del trabajo.*”

A educação, como parte integrante da cultura humana historicamente constituída, constitui um trabalho e é fruto do trabalho, no caso, da produção não-material do homem. SAVIANI assim diferencia o ‘trabalho material’ do ‘trabalho não-material’: o primeiro, o homem desenvolve na luta para dominar a natureza, produzir a existência com o objetivo de garantir a sobrevivência humana através da produção dos bens materiais. O segundo, determinado e determinante do primeiro, realiza-se através: a) do conhecimento acumulado sobre a natureza, suas propriedades e formas de dominá-la no processo de produção da vida - o mundo da ciência, da técnica e da tecnologia; b) dos valores que se desenvolveram nas relações estabelecidas entre os homens nesse processo - o mundo da ética; c) na simbolização criada como produto de formas diferenciadas de perceber e expressar o mundo, bem como as diferentes dimensões humanas nele conhecidas, desenvolvidas e comunicadas - o mundo da arte ou da estética. O contexto da ciência/técnica/tecnologia, da ética, da arte e também da religião, estabelecido historicamente, compõe o mundo da cultura, construído pelo homem no processo de produção de sua existência. Nesse contexto cultural, portanto, a educação se desenvolve abarcando a “produção de idéias, conceitos, valores, símbolos, hábitos, atitudes e habilidades.” (SAVIANI, 1991, p. 20)

Em se tratando da educação sistemática, ela é produzida de modo direto e intencional: o trabalho escolar é planejado e não apenas se orienta pela finalidade maior e ampla da educação - construir uma ‘segunda natureza’ no ser humano - mas formula e se pauta por objetivos claramente delineados, a serem adotados e seguidos por todos os agentes nela envolvidos dentro de uma dada sociedade, de uma cultura específica. Tais objetivos nem sempre ficam suficientemente claros ou são perseguidos à risca em todas as instâncias e ações, mas, de uma ou outra forma, direcionam o processo da educação escolar. A educação sistemática pauta-se, igualmente, por conhecimentos da filosofia e das ciências humanas

para a determinação dos fins e objetivos (os ‘para quês’), dos conteúdos a serem ministrados (o ‘quê’), da sua ordenação e organização (o ‘como’), bem como da melhor maneira de desenvolver o processo educativo na prática pedagógica de sala de aula (as técnicas e os recursos tecnológicos empregados). Isso implica para a educação como ciência: a) pensar o que é efetivamente essencial para o homem se tornar homem, ou seja, definir quais elementos culturais devam ser necessariamente assimilados; b) descobrir as formas mais apropriadas para que tal fim seja atingido. No contexto formal, pode-se, portanto, definir o trabalho educativo como “o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens” (SAVIANI, 1991, p. 21). Como tal, deve ter por conteúdo e por base a filosofia, as ciências e tecnologia, a arte e todos os campos correlatos.

3.2 A EDUCAÇÃO *LATO SENSU*

O processo educativo, de humanização, entretanto, ocorre também de modo não intencional, não programado, fora do espaço circunscrito pela educação formal; ele se processa coletivamente, difuso no contexto social, e atua no decorrer de toda a vida dos indivíduos, através dos laços e dos contatos que estes estabelecem com os mundos do trabalho e da cultura, próprios da sociedade em que nasceram ou na qual vivem. O ambiente cultural, entendido como o conjunto da produção humana historicamente datada é, então, de modo amplo, contínuo e constante, eminentemente educativo, pois que, além de ser fonte de novos conhecimentos (que nele se processam de modo aleatório), é um forte determinante no estabelecimento de um sistema de valoração a ser assimilado/transformado pelos indivíduos, sistema que regerá a

formação de hábitos e atitudes e a forma como esses indivíduos constroem, percebem e interpretam os símbolos que compõem e expressam sua cultura. Como afirma HELLER, “não existe, em geral, vida social sem o estabelecimento de valores.”⁵ (HELLER, 1982, p. 140) Portanto, a cultura, que é produzida pelo homem, simultaneamente o produz, ao determinar sua maneira de perceber, compreender, sentir, valorar e se relacionar com o mundo e com os outros homens.

Imerso no mundo da cultura, o homem com ele se relaciona e se comunica num processo de troca/colaboração, reagindo a tudo e a todos pela aceitação, pela rejeição e pela transformação. (SAVIANI, 1980, p. 40) Por não estar a ele submetido, pode decidir sobre ele, transformá-lo. Nisso se constitui como um ser livre, apesar de situado e datado; no exercício dessa liberdade ele constrói uma dimensão social/pessoal de valores - ao mesmo tempo que é guiado por ela: aceita o que avalia como ‘bom’, rejeita o que percebe como ‘ruim ou nocivo’ e pode se decidir por transformar ambos em valores para melhor ou para pior, segundo critérios próprios e de sua cultura.

A valoração/intervenção na cultura será tanto melhor exercida na medida que o homem desenvolva condições de conhecer e se comunicar com uma gama cada vez maior de elementos culturais próximos (e também remotos), o que lhe possibilitará um alargamento de horizontes e de atuação. Para tanto, a educação - em sentido estrito e lato - é crucial, constituindo, *pari passu* ao trabalho, as duas grandes necessidades fundamentais do homem enquanto ser da cultura. Os valores imprimem à práxis humana a dimensão do ‘dever ser’, que, contraposta ao estágio do ‘ser’, define o espaço vital da existência humana em sociedade e estabelece suas coordenadas ao definir os objetivos para a construção da história pessoal e social. Na verdade, é a dimensão da liberdade, das aspirações e da esperança aquela que empresta sentido à vida, à educação e às lutas para a superação.

⁵ No original: “no existe, en general, vida social en ausencia de fijaciones valorativas.”

Com SAVIANI, pode-se afirmar que “se a valoração é o próprio esforço do homem em transformar *o que é* naquilo que *deve ser*, os objetivos sintetizam o esforço do homem em transformar *o que deve ser* naquilo *que é*.” (SAVIANI, 1980, p. 42)

Pelo fato de que o processo de hominização se dá em espaço e tempo determinados, é no seu contexto que devem ser definidos os objetivos específicos para a educação. Entretanto, para transformar o homem em alguém autoconsciente e participante de sua sociedade e de sua cultura⁶, podem ser estabelecidas metas em acordo com algumas necessidades humanas básicas comuns. Segundo elas, o homem precisa estar capacitado a buscar meios de sobrevivência, a desenvolver condições de se comunicar e a tomar decisões de modo livre e autônomo, (SAVIANI, 1980, *passim*) dentro e apesar das circunstâncias⁷. Esse conjunto de fatores pode, ainda, permitir ao indivíduo desenvolver uma certa sabedoria como ser humano, melhor aproveitando para si, enquanto indivíduo, do processo de produção da vida na construção e transformação do mundo físico e social.

3.3 DA REAÇÃO ESPONTÂNEA À AUTOCONSCIÊNCIA: O POTENCIAL EDUCATIVO DA ARTE

De um modo geral, todavia, os seres humanos, na vida cotidiana, comportam-se frente ao seu ambiente tomando-o como algo ‘dado’, pronto e acabado, do qual se apropriam de forma espontânea e pragmática, adotando hábitos, atitudes e tudo o que esse ambiente lhe ofereça, no sentido de obter êxito em suas atividades. Utilizam conceitos que, em sua maioria, não passam de lugares-comuns, fruto

⁶ De acordo com HELLER, “o amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo *adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade* (camada social) *em questão*. É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade”. (HELLER, 1992, p. 18).

⁷ Segundo Heller, “‘circunstância’ é a unidade de forças produtivas, estrutura social e formas de pensamento.” (1992, p. 1)

de opiniões colhidas aqui e ali. (HELLER, 1992, p. 8) Para uma grande parcela da população, portanto, o limiar do senso comum dificilmente será ultrapassado.

HELLER concebe o 'indivíduo'⁸ como *“todo o ser particular para o qual a própria vida converteu-se conscientemente em objeto. [...] precisamente por se tratar de um ser capaz de se assumir conscientemente como membro de uma espécie.”*⁹ (HELLER, 1982, p. 12) Obviamente, essa consciência não é dada, mas, sim, historicamente construída. Para isso, tanto a educação quanto a arte, (mas não somente) podem possibilitar ao homem extrapolar a simples consciência espontânea de si mesmo e do seu ambiente, o chamado 'senso comum'. Segundo SAVIANI, no processo do conhecimento é preciso superá-lo pela construção de uma 'consciência filosófica', através da reflexão: o pensamento, tomando como objeto o empírico (concreto real), submete-o ao processo de reflexão, entendido como “apropriação pelo pensamento do real-concreto”; retorna, então, ao dado empírico ('concreto real'), agora na condição de 'concreto pensado' (SAVIANI, 1980, p. 11-12).

O desenvolvimento da capacidade de reflexão (re-fletir, isto é, dobrar-se sobre si mesmo, tomar a si mesmo e ao mundo como objeto do próprio pensamento), quando privilegiada, torna o homem capaz de se superar, de se posicionar como sujeito frente às condições sociais e pessoais da existência - e não meramente de buscar nessas condições os meios de se orientar para se 'sair bem' na imediatez de sua vida particular. Permite-lhe, para além disso, considerar, entre tais meios, os mais valiosos, segundo uma escala de valores construída “a partir das objetivações próprias da espécie e do sistema de exigências

⁸ “O indivíduo [a individualidade] contém *tanto* a particularidade *quanto* o humano-genérico que funciona consciente e inconscientemente no homem. Mas o indivíduo é um ser singular que se encontra em relação com sua própria individualidade particular e com sua própria genericidade humana; e, nele, tornam-se conscientes ambos os elementos”. (HELLER, 1992, p. 22)

sociais”¹⁰ (HELLER, 1982, p. 14); ou seja, a autoconsciência torna-o apto à ‘condução da vida’, ao domínio de sua vida cotidiana, logo, a não ser por ela absorvido e dominado. Assim, tal ‘condução’ significa um “desafio à desumanização [...] nesse caso a ‘ordenação’ da cotidianidade é um fenômeno nada cotidiano: o caráter representativo, ‘provocador’, excepcional, *transforma a própria ordenação da cotidianidade numa ação moral e política.*” (HELLER, 1992, p. 41)

O indivíduo autoconsciente será capaz de, frente ao mundo ‘dado’, perceber, em suas estruturas aparentemente acabadas, “os fatores e exigências capazes de dificultar o desenvolvimento da espécie, fatores e exigências que já se converteram em formalidades vazias ou que encobrem, na realidade, aquilo que não são senão aspirações e interesses de conteúdo axiológico negativo” ; estará capacitado, também, para rejeitar, negar ou superar tais fatores e exigências.¹¹ (HELLER, 1982, p. 15-16) Em suma, o indivíduo é capaz de formular uma concepção de mundo e pautar sua vida por ela, superando o simples e vulgar senso comum, pois

A concepção de mundo não é simplesmente ideologia; é, além disso, uma ideologia individual; é a imagem de mundo - construída, em última instância, com a ajuda de conceitos filosóficos, éticos - com a qual cada um ordena sua própria atividade individual na totalidade da práxis. Nessa medida - e somente nessa medida - assume a vida cotidiana do indivíduo um caráter filosófico; e como tal se realiza quando e na medida que o indivíduo é ‘guiado’ pela concepção de mundo na tarefa de dirigir sua vida, na ordenação de sua forma própria de viver.¹² (HELLER, 1982, p. 16)

⁹ No original: “*todo ser particular para el que la propia vida ha pasado a convertirse conscientemente en objeto. Y ello precisamente por tratarse de un ser capaz de asumirse conscientemente como miembro de una especie.*”

¹⁰ No original: “*a partir de las objetivaciones propias de la especie y del sistema de exigencias sociales.*”

¹¹ No original: “*los factores y exigencias capaces de dificultar el desarrollo de la especie, factores y exigencias que se han convertido ya, por lo demás, en formalidades vacías o que recubren, en realidad, lo que no son sino aspiraciones y intereses de contenido axiológico negativo.*”

¹² No original: “*La concepción del mundo no es simplemente ideología; es, además, una ideología individual; es la imagen del mundo - construída, en último término, con la ayuda de conceptos filosóficos, éticos - con la que el particular ordena su propia actividad individual en la totalidad de la praxis. En esa medida - y solamente en esa medida - asume la vida cotidiana del individuo un carácter filosófico; hace tal, en fin, cuando y en la medida en*

O processo de superação da alienação a que todo homem em sociedade está sujeito - de modo especial na sociedade capitalista - requer do indivíduo o desenvolvimento de uma autoconsciência ou uma 'consciência filosófica', para a qual a educação e a arte são de grande importância.

A arte, com a riqueza de sua simbologia, "possibilita ao ser humano uma forma de suspensão da realidade, a partir da qual retorna ao dia-a-dia transformado e enriquecido, ou seja, com a sua compreensão da realidade humana ampliada". Isso "faz com que o indivíduo singular se identifique com a humanidade em geral" e possa se perceber "... particularmente mais humano ao mesmo tempo que compartilha esse significado e se sente parte da humanidade." (TROJAN, 1998, p. 113)

A autoconsciência marca diversas atividades do dia-a-dia, do trabalho ao lazer, pois a alienação gerada no processo do trabalho se estende a toda as áreas da existência humana. É na 'vida cotidiana' que a consciência e a autoconsciência se processam; é aí que o indivíduo produz sua existência, sujeito ao bombardeio das mensagens simbólicas, dos fetiches e lugares-comuns. HELLER vê grande importância em se trabalhar com a categoria 'vida cotidiana' porque ela abarca todos os sujeitos de uma sociedade. Para essa autora

A vida cotidiana é o conjunto das atividades que caracterizam as reproduções particulares criadoras da possibilidade global e permanente da reprodução social. Não há sociedade que possa existir sem reprodução particular. E não há homem particular que possa existir sem sua própria reprodução. Em **toda sociedade**, há, pois, uma vida cotidiana: sem ela não há sociedade. O que nos obriga, simultaneamente, a sublinhar de modo conclusivo, que todo o homem - qualquer que seja o lugar que ocupe na divisão social do trabalho - tem uma vida cotidiana.¹³ (HELLER, 1982, p. 9)

que el individuo es 'guiado' por la concepción del mundo en la tarea de dirigir su vida, en la ordenación de su propia forma de vivir."

¹³ No original: "La vida cotidiana es el conjunto de las actividades que caracterizan las reproducciones particulares creadoras de la posibilidad global y permanente de la

Apesar de parecerem idéias óbvias, HELLER vem tentando, com seriedade e sucesso, resgatar, na filosofia, o estudo da cotidianidade da vida humana - objeto privilegiado de pesquisa das psicologias e da psicanálise. Para esta tese sobre um trabalho artístico que intenta, justamente, atingir o grande público na rua e na praça, local que integra a vida cotidiana de todos, é de grande importância esse resgate.

A vida cotidiana é a vida de *todo* homem [...] é a vida do homem *inteiro*; ou seja, o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela colocam-se 'em funcionamento' todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias. (HELLER, 1992, p. 17)

Todavia, apesar de, na cotidianidade, o homem ser “atuante e fruidor, ativo e receptivo”, não tem tempo ou possibilidade de se deter sobre a maioria desses aspectos, por isso “não pode aguçá-los em toda sua intensidade” (HELLER, 1992, p. 17-18), o que o torna, muitas vezes, um homem unilateral, fadado a manter-se aquém de suas reais possibilidades.

Na sociedade capitalista, a propriedade privada dos meios de produção e a conseqüente alienação impuseram ao trabalho, à ciência, à política, ao direito, à religião, à filosofia e à própria arte um distanciamento dessa ‘vida cotidiana’, que se deu em dois processos distintos: o da “relativa autonomização da relação imediata com a espécie, autonomização historicamente definitiva e irreversível”, e o da ruptura entre o desenvolvimento do ser genérico (pertencente à espécie) e o indivíduo (como membro pertencente a grupos e

reproducción social. No hay sociedad que pueda existir sin reproducción particular. Y no hay hombre particular que pueda existir sin su propia autorreproducción. En toda sociedad hay, pues, una vida cotidiana: sin ella no hay sociedad. Lo que nos obliga, al mismo tiempo, a subrayar conclusivamente que todo hombre - cualquiera que sea el lugar que ocupe en la división social del trabajo - tiene una vida cotidiana”.

classes)¹⁴. (HELLER, 1982, p. 10) Se o fato de imaginar um possível retrocesso a estágios anteriores fosse uma “utopia retrógrada”, tomar a alienação da vida cotidiana - em relação às grandes objetivações acima apontadas - como definitiva significaria negar a possibilidade da transformação, ou seja, em última instância, seria negar a possibilidade da própria história. Cabe, portanto, perguntar, com HELLER, se essa vida do dia-a-dia deveria ser necessariamente alienada e se seria possível uma reestruturação da vida cotidiana sem impor uma perda de continuidade em sua estrutura básica¹⁵.

Por outro lado, sabe-se da impossibilidade de se exercer um questionamento sobre a totalidade do que existe, problematizar todas as situações. O importante, então, é concentrar-se nas formas como o sujeito se relaciona com tais atividades e na capacidade de hierarquizar essas formas; em suma, o mais importante é que ele seja capaz de sintetizá-las em uma unidade, na que se constitui sua vida. (HELLER, 1982, p. 11) Ao trabalhar com tal síntese, então, alguém se poderá dizer um ‘indivíduo’ capaz de estabelecer uma relação consciente com as objetivações da espécie, ou seja, poderá ‘conduzir a vida’ pela ótica de uma concepção de mundo, propondo-se a resolução dos conflitos pela transformação consciente ou pela conservação da realidade.

Como marxista, vivendo numa sociedade em que a vida cotidiana é marcada pela alienação, tem-se como meta a criação de uma sociedade não alienada. Para tanto, como indica HELLER (1982, p. 18), não se pode intentar uma formulação teórica, simplesmente. Uma ação coletiva se impõe, aliada às ações dos indivíduos no seu campo de atuação específico. O artista, então, construirá sua obra

¹⁴ No original: “... la relativa autonomización de la relación inmediata con la especie, autonomización históricamente definitiva e irreversible.”.

¹⁵ Como se vê, é bastante pertinente a preocupação com o distanciamento arte-artista-público, e importante uma produção artística que se volte à reaproximação, que vá ao encontro do público na rua e nas praças, lugar onde se desenrola a vida cotidiana.

nesse espírito¹⁶. Há que se evitar, entretanto, atitudes românticas: imaginar que a sociedade não alienada poderá se instalar **antes** da transformação econômica e política, ou ainda, colocar-se em atitude de espera que tal transformação ocorra para, **depois**, em ‘condições ideais,’ intentar humanizar as relações do cotidiano. O próprio MARX afirma, nas teses sobre Feuerbach¹⁷, que se deve realizar, de modo simultâneo, as tarefas da transformação econômica e política e a busca da superação das relações alienadas que se foram estabelecendo na vida cotidiana.

A consciência sobre as formas alienadas e aviltantes à dignidade humana de que se reveste o cotidiano e as possíveis (e pequenas) tentativas coletivas para suprimi-las/superá-las podem constituir força na direção da transformação social. Mesmo aquela consciência relativa, fugaz - que aflora vinculada a atos isolados e passageiros - pode marcar os indivíduos e resultar em revisão de valores, de atitudes e de mudanças na concepção de mundo. Paralelamente à luta pelas macrotransformações, é, portanto, necessário acreditar na força dos pequenos acontecimentos cotidianos para a criação de uma sociedade humanizada.

Da mesma forma, urge que se fomente o pluralismo de idéias como substrato de uma nova sociedade democrática. Indivíduos ricos em percepções e idéias, tolerantes à diversidade de pensamento, são de grande importância para o estabelecimento de novas formas de convivência humana.

¹⁶ A autora, enquanto artista, trabalha, em grande parte, com instalações e *performances*, formas de arte que facilitam a participação direta e imediata do público - respeitando sua liberdade de aderir ou não -, bem como, em muitos casos, permitem-lhe condições de definir a forma e o momento da participação. Em alguns trabalhos, há a possibilidade de se propor formas predefinidas de interação. Em qualquer dos casos, entretanto, a relação arte-público, artista-público, público-público fica asseverada, o que é fundamental na poética dos seus trabalhos.

¹⁷ Na tese n.º1, lê-se: “A insuficiência principal de todo o materialismo até aos nossos dias [...] é a de a coisa (*Gegenstand*), a realidade, o mundo sensível, serem tomados apenas sob a forma do *objeto* (*Objekt*) ou da *contemplação* (*Anschauung*); mas não como *atividade humana sensível, práxis*, não subjetivamente...” (MARX e ENGELS, 1984, p. 107).

A humanização do processo de trabalho é a meta precípua e básica,

... mas sem cultivar a ilusão de que tal ponto se constitua, hoje, no centro e ponto decisivo do problema global da humanização da vida humana como tal. Ilusões desse tipo podem levar facilmente o movimento a se converter em instrumento de sutis manipulações. O projeto central da humanização da vida, incluindo o relativo ao trabalho, **se situa fora do processo de trabalho**: na “participação” real - e não manipulada -; na democracia dentro das empresas; na opinião pública que se vai configurando nos ambientes de trabalho, etc. ¹⁸ (HELLER, 1982, p. 24).

HELLER enfatiza a questão da ‘participação real’, não manipulada, e a formação de uma opinião pública que se vá delineando nos espaços de trabalho. Aduz-se aqui a pergunta: por que não também fora desse ambiente, tendo-se em vista que a formação de opinião e a participação efetiva em eventos - quando possibilitadas e fortalecidas em outras instâncias do cotidiano - podem ser transmutadas para os espaços de trabalho. De igual forma, o incremento da participação, em especial aquela que se efetiva pela livre adesão, seja em que situação se der - desde que em prol do bem comum ou do fortalecimento da solidariedade entre os indivíduos -, só poderá resultar em benefício para a humanização e, numa conjunção de forças, para a grande transformação da sociedade.

No processo de humanização do social, a questão da abolição positiva da propriedade privada é enfatizada por HELLER quando afirma:

Os pontos de partida reais são - em minha opinião - de natureza ética e política. Com relação ao aspecto ético do problema: há que se ajudar a formular um programa dirigido contra a forma de vida baseada na propriedade e contra a psicologia da apropriação. [...] o repúdio frontal ao fetichismo das “coisas”. A diferença entre

¹⁸ No original: “... pero sin albergar la ilusión de que tal punto constituya hoy el centro y nudo decisivo del problema global de la humanización de la vida humana como, tal, esto es, en su compleja totalidad. Ilusiones de este tipo pueden llevar fácilmente al movimiento a convertirse en instrumento de sutiles manipulaciones. El programa central de la humanización de la vida, incluso en lo relativo al trabajo, se sitúa **fuera del proceso de trabajo**: en la ‘participación’, real - y no manipulada -; en la democracia dentro de las empresas; en la opinión pública que va configurándose en los lugares de trabajo, etc.”.

apropriação e prazer tem que ser formulada e clarificada. Com isso e para isso terá que ser formulado o projeto de um modo 'bello' de vida - sem esteticismo.¹⁹ (HELLER, 1982, p. 24)

Com relação à abolição da propriedade e à diferenciação entre 'posse' e 'prazer', a arte tem muito a contribuir para a humanização das relações entre os homens, pois o prazer estético nada tem a ver com a posse do objeto de arte. A posse privada só entra em jogo quando a obra é comprada como mercadoria valiosa pela sua singularidade, ou seja, pelas leis de mercado, como objeto único, ao qual, por tal motivo, é imputado um valor excepcional. Entretanto, o consumo e a fruição estética são totalmente gratuitos, estando disponíveis a todos quantos o objeto artístico se fizer presente. Por esse motivo, a posse material do objeto, pela via da compra, não garante que o prazer estético se efetive; pelo contrário, a noção do valor monetário pago pela 'mercadoria' pode de certa forma inibi-lo, por agredir a gratuidade inerente à arte como produto específico do homem enquanto ser genérico²⁰.

A arte, então, pode permitir ao homem ultrapassar-se porque, tal como a ciência, quebra o pensamento espontâneo do cotidiano, voltado, costumeiramente, ao "eu individual-particular". A arte assim age por ser "autoconsciência e memória da humanidade"²¹. Entretanto, contraditoriamente, o trabalho de arte é perpassado pelo cotidiano, antes de tudo porque o artista é um homem da cotidianidade e, se a produção artística a supera - como produto do homem genérico,

¹⁹ No original: "Los puntos de partida reales son - en mi opinión - de naturaleza ética y política. En lo relativo al aspecto ético del problema: hay que ayudar a formular un programa dirigido contra la forma de vida basada en la propiedad y contra la psicología de la apropiación. [...] el repudio frontal del fetichismo de las 'cosas'. La diferencia entre apropiación y placer tiene que ser formulada y clarificada. Y con ello y para ello tendrá que ser asimismo formulado el programa de un modo "hermoso" de vida - sin esteticismo."

²⁰ Como aponta VÁZQUEZ, "a relação de posse fecha as portas ao gozo estético, à atitude estética", pois dificulta "que o homem se aproprie do objeto humanamente, como homem total." (VÁZQUEZ, 1978, p. 263)

²¹ Aqui HELLER menciona o pensamento de LUCKÁCS, na introdução de sua *Estética*. (HELLER, 1992, p. 26)

realizando a *homogeneização*²² -, dialeticamente, a intervenção do cotidiano nela se concretiza pela mediação da individualidade do artista: “Finalmente, toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros.” (HELLER, 1992, p. 27)

Sobretudo, quando se trata de uma obra de arte que permita a fruição estética acompanhada de atos de adesão livre, de participação real do indivíduo no coletivo, de ação solidária e, de modo especial, se isso tudo ocorre dentro do âmbito da vida cotidiana - o âmbito por excelência das relações imediatamente humanas -, a arte pode desencadear um processo altamente educativo, que resulta em crescimento humano. Disponibilizada de modo gratuito, a arte inserida no cotidiano pode vir a ser um momento de prazer e reflexão, desvinculado das relações de posse que dominam a quase totalidade das relações humanas na sociedade capitalista, como se poderá verificar nos acontecimentos vinculados à obra *SENTENÇA*, a serem relatados e analisados no capítulo 5.

Cabe, agora, estabelecer a visão de arte que promove a humanidade no homem, que se opõe à arte erudita, ao seu formalismo e elitismo. Trata-se da concepção que enfoca a arte como apresentação/representação da vida concreta e portadora das contradições e determinações que constituem o real, a ser disponibilizada no cotidiano das pessoas, e que, por isso, é uma arte que promove condições favorecedoras do desenvolvimento integral dos indivíduos que com ela se envolvem como produtores/fruidores. Essa concepção é defendida pelas posições materialistas - dentre elas, o marxismo -, objeto do capítulo 4.

²² ‘Homogeneização’ é o termo pelo qual HELLER designa o processo de superação do pensamento espontâneo do ‘homem individual’ pela consciência do ‘homem genérico’. LUCKÁCS usa os termos “*ganze Mensch*”, ou “homem inteiro” e “*Menschen ganz*”, ou “homem inteiramente”, (este último poderia ser o correspondente ao ‘homem rico’, de MARX). (HELLER, 1992, p. 27) Compreende-se que esses autores, ao assim se posicionarem, referem-se à questão da educação do homem, em sentido amplo, assim como SAVIANI, quando fala no processo de superação do ‘senso comum’ pela ‘consciência filosófica’. As referências dizem respeito à criação, no ser humano, de uma segunda natureza de ordem social, conforme tratado no início deste capítulo.

4 A CONCEPÇÃO MARXISTA DE ARTE E AS RELAÇÕES ARTE-ARTISTA-PÚBLICO

O homem rico é ao mesmo tempo o homem
que *necessita* de uma totalidade de manifestações
humanas...
Karl Marx

O marxismo contemporâneo apresenta diferentes interpretações quanto à função da arte que merecem especial ênfase. Todas são voltadas ao marxismo originário e apresentam, pois, um ponto comum: a concepção de homem e de sociedade, que lhes imprime uma característica de abertura em relação às demais interpretações no âmbito marxista, ao mesmo tempo que impede o fechamento numa visão unívoca da arte. (VÁZQUEZ, 1978, p. 25)

As principais interpretações da arte, dentro do pensamento marxista, são três: - arte como ideologia; - arte como forma de conhecimento; - arte como criação.

No primeiro caso, a arte, na sociedade de classes, é vista como parte da superestrutura e dessa forma acha-se vinculada a interesses específicos de classe. Nessa interpretação, ela se constitui na expressão da divisão social. Sem ignorar a tese marxista de que o artista, tal como qualquer outro indivíduo, é um ser social e historicamente datado e que, por isso mesmo, sua posição ideológica exerce um certo papel na criação artística, não se pode ignorar a capacidade da arte de 'lançar pontes' ou estabelecer laços entre os homens de diferentes épocas, de realidades sociais e históricas distintas. Isso pode ser considerado como uma tendência à universalidade; não, porém, à universalidade abstrata e intemporal das estéticas idealistas, mas sim ao "universal humano que surge *no e pelo* particular." (VÁZQUEZ, 1978, p. 26-28) O autor conclui alertando para o fato de que as relações entre arte e ideologia são contraditórias e complexas e que, portanto, há que se cuidar para não cair em um dos

dois extremos: o da identificação de ambas ou o de sua oposição radical. O primeiro refere-se à posição ideologizante, subjetivista ou sociologista vulgar - que, por exemplo, associa decadência artística com decadência social; o segundo extremo, o da oposição entre arte e ideologia, pode chegar a negar as determinações ideológicas da arte e, dessa forma, colocar-se fora do marxismo. (VÁZQUEZ, 1978, p. p. 28) KOSÍK, na mesma linha de pensamento, argumenta que “a obra de arte é parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem”, daí que qualquer obra – científica, filosófica ou a obra de arte – constitui-se numa totalidade estruturada e complexa cujos elementos, de natureza variada - “ideológicos, temáticos, de composição, de linguagem” - são interligados na unidade dialética. (KOSÍK, 1976, p. 125) Não cabe, portanto, isolar ou mesmo privilegiar um elemento em detrimento dos demais.

O segundo tipo de interpretação diz respeito à ‘arte como forma de conhecimento’, ou seja, a arte como verdade. Essa posição aparece nos clássicos do marxismo-leninismo confirmando as relações complexas e às vezes contraditórias da arte com relação à sua natureza ideológica. A arte como ‘forma de conhecimento’ diz respeito à aproximação da arte à realidade: “o artista aproxima-se dela [realidade] a fim de captar suas características essenciais, a fim de refleti-la, mas sem dissociar o reflexo artístico de sua posição diante do real, isto é, do seu conteúdo ideológico. Neste sentido, a arte é um meio de conhecimento.” (VÁZQUEZ, 1978, p. 32-33)

A forma de aproximação da arte à realidade, no entanto, merece uma reflexão aprofundada para que não resvale naquilo que a crítica materialista - em especial LUKÁCS - denomina ‘falso realismo’

ou ‘naturalismo’, como, por exemplo, o do mero espelhamento da realidade¹. Como esclarece VÁZQUEZ:

A arte só pode ser conhecimento - conhecimento específico de uma realidade específica: o homem como um todo único, vivo e concreto - transformando a realidade exterior, partindo dela para fazer surgir uma nova realidade, ou obra de arte. O conhecer artístico é fruto de um fazer; o artista não converte a arte em meio de conhecimento copiando uma realidade, mas criando outra nova. A arte só é conhecimento na medida em que é criação. Tão somente assim pode servir à verdade e descobrir aspectos essenciais da realidade humana. (VÁZQUEZ, 1978, p. 36)

Essa arte que serve à verdade é precisamente a arte realista, aquela que parte de uma realidade existente, objetiva, e com ela projeta e faz existir uma nova realidade, apta a nos proporcionar “verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas, histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre goza ou sonha.”² Pode-se sintetizar o pensamento de VÁZQUEZ afirmando, com ele, que “a arte vai do concreto real ao concreto artístico” (VÁZQUEZ, 1978, p. 35) para, então, retornar ao concreto real, já agora enriquecido pela reflexão/criação artística.

Apesar da defesa da arte realista feita por VÁZQUEZ, não se deve inferir daí que ele radicalize no reconhecimento desse tipo de arte como o único em importância e validade. Juntamente com o teórico marxista italiano Carlo Salinari e o romancista soviético Daniel Granin, o autor reconhece que a própria realidade humana dita transformações ao conteúdo da arte, que, por sua vez, impõe mudanças na forma, como, por exemplo, as da ‘arte de vanguarda’. Para ele, portanto, “o realismo não esgota a esfera da arte.” (VÁZQUEZ, 1978, p. 40)

¹ Ainda neste capítulo será detalhada a questão do ‘realismo’ em arte quando se apresentar a concepção de ‘arte como reflexo da realidade’, característica da obra de LUKÁCS.

² Há três níveis distintos aí contidos : ‘realidade exterior’, dada; ‘ realidade nova’, criada e o da ‘realidade humana’, que transparece na realidade criada e que, assim, dá um certo conhecimento do homem. (VÁZQUEZ, 1978, p. 36).

Em terceiro lugar, vem a arte como criação ou trabalho criador, que, para VÁZQUEZ, é a característica específica sem a qual a arte não é arte. Busca, então, em MARX, nos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*, as bases para tal concepção, pois, já nessa obra da juventude, o filósofo percebera com clareza a relação entre arte e trabalho como esferas primordialmente essenciais à vida humana, cujo vínculo fica evidenciado na natureza criadora, comum a ambos. VÁZQUEZ observa, entretanto, que a concepção de arte como criação, como ‘trabalho criador’, não exclui a ‘arte como forma ideológica’ ou a ‘arte como forma de conhecimento’ porém, não a reduz nem a uma nem a outra. (1978, p. 49).

Para VÁZQUEZ, pois, a práxis artística³ tem como característica fundamental a criação, por ele entendida como

uma atividade que só pode ser atribuída ao homem como ser consciente e social em virtude da qual produz algo novo a partir de uma realidade ou de elementos pré-existentes [sic]. [...] O novo está inscrito como uma possibilidade nos elementos pré-existentes, mas seu aparecimento não corresponde a uma determinação inexorável. O virtual só se realiza com a intervenção do homem. [...] Não se cria algo novo senão a partir do que já existe, mas nunca basta o pré-existente para produzi-lo. (VÁZQUEZ, 1986, p. 247)

Criar, portanto, é fazer existir algo inédito, um objeto novo e singular que, simultaneamente, expressa o sujeito criador e o transcende enquanto portador de um conteúdo de cunho social e histórico e enquanto objeto concreto, uma nova realidade social.

Na obra de arte, como uma forma de criação, interpretação e expressão humanas, há que se considerar suas determinações sociais, históricas e culturais, não como algo que ‘de fora’ dela a determina,

³ VÁZQUEZ usa o termo ‘práxis’ tal como empregado pelos gregos na Antigüidade, no sentido de ‘ação propriamente dita’, desvinculada do caráter utilitário, portanto. Prefere-o a ‘prática’ para evitar as conotações utilitárias ou pejorativas, que marcam o senso comum. Entretanto, emprega-o igualmente para designar a atividade humana que produz objetos, como o fazer artístico - o que, para os gregos, seria a *poiésis* -, a fim de evitar a palavra ‘poesia’, que em português tem um sentido literário específico. (VÁZQUEZ, 1986, p. 3-5).

mas como algo que a constitui, na “saturação de realidade e de verdade que é a própria obra”, pois “a verdade da obra [...] não consiste na situação do momento, no condicionamento social nem na redução historicizante à situação dada, mas na realidade histórico-social entendida como unidade de gênese e reiteração, no desenvolvimento e na realização da relação de sujeito e objeto como especificidade na existência humana.” (KOSÍK, 1976, p. 129; 126)

O processo de criação da obra de arte resgata a totalidade do criador/produtor/obra no mundo, numa fusão do subjetivo/objetivo, não apenas no plano do homem como indivíduo mas como espécie, pois, como escreveu MARX, “o objecto do trabalho é a *objectivação da vida genérica do homem*: ao não reproduzir-se apenas intelectualmente, como na consciência, mas activamente, ele duplica-se de modo real e intui o seu próprio reflexo num mundo por ele criado.” (MARX, 1989, p. 165). VÁZQUEZ complementa:

Na criação artística, na instauração de uma nova sociedade ou na produção de um objeto útil, temos a atividade consciente do sujeito sobre uma determinada matéria, que é trabalhada ou estruturada de acordo com a finalidade ou o projeto que a consciência traça. Um ato objetivo, real, é precedido por outro, subjetivo, psíquico, mas, por sua vez, o ato material aparece fundamentando tanto um novo ato psíquico, em virtude dos problemas que suscita, como um novo ato material, na medida em que representa o limite em que este se torna possível. (1986, p. 248)

KOSÍK reitera e aduz a idéia da relação subjetivo/objetivo quando afirma que “a *praxis* humana [...] é o cenário onde se opera a metamorfose do objetivo no subjetivo e do subjetivo no objetivo, ela se transforma no centro ativo onde se realizam os intentos humanos e onde se desvendam as leis da natureza. A *praxis* humana funde a causalidade com a finalidade.” (1976, p. 114)

4.1 MARX: FUNDAMENTOS DE UMA CONCEPÇÃO MATERIALISTA DE ARTE

Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, - *terceiro manuscrito: propriedade privada e comunismo*, MARX delineou algumas idéias que serviram como fundamento para uma concepção da arte entendida como parte da superestrutura social⁴, no processo de humanização do homem. Todavia, para que se compreendam as implicações humanas de tais fundamentos para a concepção materialista de arte, faz-se necessário retomar, aqui, alguns princípios que regem o materialismo histórico e dialético.

Trata-se de um materialismo essencialmente antropocêntrico. O homem, concebido como parte específica da natureza, é automediador e se autoconstitui historicamente, bem como constitui todas as suas potencialidades, as quais não são pressupostas como algum ‘estado original’ dado, mas são constituídas na e pela práxis.⁵ A

⁴ ‘Superestrutura social’ é um termo aqui empregado no sentido que MARX lhe atribui, como contraposta à estrutura econômica: “... na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política, e intelectual em geral.” (MARX, 1983, p. 24)

⁵ Nas teses sobre Feuerbach escritas em 1845, constantes do livro de notas sob o título *1. ad Feuerbach*, MARX estabelece a **práxis** como categoria central da filosofia materialista - contra o idealismo e toda e qualquer filosofia especulativa - ao enfatizar a práxis humana como único critério da verdade: “A questão de saber se ao pensamento humano pertence a verdade objetiva não é uma questão de teoria, mas uma questão **prática**. É na práxis que o homem tem de comprovar a verdade, isto é, a realidade e o poder, o caráter terreno do pensamento” (2ª Tese). “Toda a vida social é essencialmente prática. Todos os mistérios que levam a teoria ao misticismo encontram a sua solução racional na práxis humana e no compreender desta práxis” (8ª Tese). (MARX, K.; ENGELS, F. 1984, p.107; 109.) Reiterando e explicitando MARX, KOSÍK identifica a práxis como “formadora e ao mesmo tempo forma específica do *ser* humano. *A práxis é a esfera do ser humano*. Neste sentido o conceito de *práxis* constitui o ponto culminante da filosofia *moderna*” que “colocou em evidência o autêntico caráter da criação humana como realidade ontológica. [...] *A práxis* é ativa, é atividade que se produz historicamente [...] unidade do homem e do mundo, da matéria e do espírito, de sujeito e objeto, do produto e da produtividade”. (KOSÍK, 1976, p. 201-202)

autoconstituição é, simultaneamente, ‘necessidade’ (de ser, auto-realizar-se) e ‘valor’ (dever ser). A humanização, por conseguinte, é o valor máximo; todos os demais, historicamente constituídos, são ou constitutivos ou derivados dele. Nesse processo de automediação, “o homem é livre na medida em que as condições de desenvolvimento são o resultado da própria autoconstituição. Isso não significa, porém, que a liberdade possa ser oposta à natureza do homem.” Liberdade e valor são “dimensões da ‘natureza humanamente automediada’”. (MÉSZÁROS, 1981, p. 171-174)

Portanto, o homem se faz de modo dialético - ao construir o mundo e a história e ao ser por eles construído - no embate com a natureza para a obtenção/construção dos meios de subsistência; é na ação sobre a natureza que o homem processa a objetivação de sua subjetividade nos objetos que cria/constrói, ao mesmo tempo que promove a subjetivação do mundo objetivo, imprimindo-lhe a marca do humano, quer dizer, humanizando-o.

Nesta relação genérica *natural*, a relação do homem à natureza é directamente a sua relação ao homem, e a sua relação ao homem é a sua relação imediata à natureza, a sua própria condição *natural*. Em tal relação, revela-se de *modo sensível*, reduzida a um *facto* observável, até que ponto a essência humana se tornou para o homem natureza e em que medida a natureza se transformou em essência humana do homem (MARX, 1989, p. 191).

A objetivação de si mesmo pela ação possibilita ao homem reconhecer-se como homem num mundo humanizado. E tal reconhecimento não se dá exclusivamente pelo pensamento: “Não é, [...] só no pensamento, mas através de *todos* os sentidos, que o homem se afirma no mundo objectivo”. (MARX, 1989, p. 199) A ação do homem sobre a natureza e os produtos dessa ação ou os objectos

Neste trabalho, o termo ‘práxis’ será empregado no sentido acima descrito. Em caso de uso diferenciado por algum dentre os autores citados, será aduzida nota explicativa.

“confirmam e realizam então a sua individualidade, eles são os *seus próprios objectos*, quer dizer, o homem torna-se *pessoalmente* o objecto” (MARX, 1989, p. 198), sendo precisamente nessa práxis que a sensibilidade humana se desenvolve e se refina, como afirma MARX: “só através da riqueza objectivamente desenvolvida do ser humano é que em parte se cultiva e em parte se cria a riqueza da sensibilidade subjectiva *humana*”. Portanto, “... a objectivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico como prático, é necessária para *humanizar* os *sentidos* do homem e criar a *sensibilidade humana* correspondente a toda a riqueza do ser humano e natural.” (MARX, 1989, p. 199-200).

Esse processo de criação e desenvolvimento da ‘sensibilidade humana’ que integra o processo dialético da construção homem/mundo não ocorre, logicamente, na individualidade isolada, pois a práxis humana é coletiva, dá-se no âmbito comunitário, social. “Por conseguinte, o carácter social é o carácter universal de todo o movimento; *assim como* a sociedade produz o *homem* enquanto *homem*, assim ela é por ele *produzida*. A actividade e o espírito são sociais tanto no conteúdo como na *origem*; são actividade *social* e espírito social. O significado *humano* da natureza só existe para o homem *social*”. (MARX, 1989, p. 194) Como se vê, não faz sentido a oposição indivíduo/sociedade. Para MARX “importa, acima de tudo, evitar que a ‘sociedade’ se considere novamente como uma abstracção em confronto com o indivíduo. O indivíduo é *o ser social*” (MARX, 1989, p. 195), mesmo quando sua práxis se manifesta de modo isolado, como, por exemplo, uma atividade científica ou filosófica solitária. Nesse caso, não se deve esquecer que tanto a linguagem quanto os conhecimentos e os materiais utilizados têm sua história, foram e são constituídos socialmente. Da mesma forma, os produtos resultantes de tais atividades só fazem sentido no/para o social; não existe ciência, filosofia ou arte do/para o indivíduo. Tudo se processa na história e se

constitui em obra coletiva. MARX lembra que a própria existência é atividade social. “O olho tornou-se um olho *humano*, no momento que o seu *objecto* se transformou em objecto *humano*, social, criado pelo homem para o homem. Por conseguinte, os *sentidos* tornaram-se directamente *teóricos* na sua prática.” (MARX, 1989, p. 195; 197-198).

Vê-se, portanto, que todos os sentidos do homem se fazem humanos somente no âmbito da sociedade, na práxis, na construção da história: “a *formação* dos cinco sentidos é a obra de toda a história mundial anterior” (MARX, 1989, p. 199), pois são fruto das relações homem-natureza, homem-homem, homem-objeto. Como bem detalha MARX,

Todas as [...] relações *humanas* ao mundo – visão, audição, olfacto, gosto, percepção, pensamento, observação, sensação, vontade, actividade, amor – em suma, todos os órgãos de sua individualidade, como também os órgãos que são directamente comunais na forma, [...] são no seu comportamento *objectivo* ou no seu *comportamento perante o objecto* a apropriação do sobredito objecto, a apropriação da realidade *humana*. (MARX, 1989, p. 197)

A sensibilidade estética é resultante do desenvolvimento dos sentidos físicos e espirituais humanos *pari passu* ao domínio da natureza, o que só foi e é possível ao homem. Só ele, um ser capaz de reflexão (tomar a si mesmo como objeto do pensamento), pode desenvolver a ‘contemplação’, quer dizer, distanciar-se, opor-se ao mundo, mesmo sendo parte dele. O animal não tem essa capacidade: vive preso à imediatez das necessidades físicas vinculadas à sobrevivência. MARX comenta: “É evidente que o olho *humano* aprecia as coisas de maneira diversa do olho grosseiro, não-humano, e o *ouvido* humano diferentemente do ouvido bruto, etc.” (1989, p. 198)

Historicamente, o homem vem estabelecendo um domínio gradativo da natureza, pondo-a ao seu serviço, o que lhe permitiu um distanciamento entre ele, como sujeito, e a natureza, como objeto.

Como aponta VÁZQUEZ (1978, p. 87), não é por simples acaso que, de modo particular, a partir do Renascimento se tenha manifestado uma relação estética do homem com a natureza. O homem primitivo, na luta para sobreviver frente a uma natureza hostil, ameaçadora, que se lhe impunha com poderes estranhos, e sem condições de dominá-la, era incapaz de integrá-la em sua existência. Somente após muitos séculos de trabalho e gradativo domínio das forças naturais, o homem por fim pôde humanizá-las, conseguiu posicionar-se como sujeito frente a elas e estabelecer uma relação estética com a natureza, integrando-a ao seu mundo de modo sensível, intelectual e afetivo.

Tal processo, porém, deve ser uma conquista perene, pois os sentidos podem se embrutecer sob o império da necessidade premente: “para o homem que morre à fome, não existe a forma humana do alimento, mas só o seu caráter abstracto como alimento [...] e é impossível dizer em que medida esta actividade alimentar se distinguiria da actividade alimentar animal. O homem esmagado pelas preocupações, necessitado, não tem qualquer sentido para o mais belo espetáculo ...”. Além do embrutecimento, os sentidos podem se restringir, como no mundo dominado pela mercadoria, no qual o autor denuncia a redução de todos os sentidos humanos - físicos e intelectuais - , ao ‘sentido do ter’. No mundo capitalista, “a propriedade privada tornou-nos tão estúpidos e parciais que um objecto só é nosso quando o temos [...] como capital ou quando por nós é directamente possuído, comido, bebido, transportado no corpo, habitado, etc., numa palavra, quando é *utilizado*.” (MARX, 1989, p. 197). Nesse mundo, o valor estético fica obnubilado pelo valor de troca: “o negociante de minerais vê apenas o seu valor comercial, e não a beleza e a natureza característica do mineral; encontra-se desprovido do sentido mineralógico” (MARX, 1989, p. 199-200).

Urge revitalizar a sensibilidade no seio desse sistema social que promove a exclusão, em que o indivíduo só é reconhecido e

valorizado como mercadoria força de trabalho e apenas enquanto o mercado dele necessita para a produção de valores de troca, numa sociedade em que ele só vale enquanto produtor ou consumidor potencial. Há necessidade de “*humanizar os sentidos* do homem e criar a *sensibilidade humana* correspondente a toda a riqueza do ser humano” pela “objectivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico como prático”. (MARX, 1989, p. 200)

Quanto mais condições de acesso ao mundo da cultura - arte, filosofia e ciência - tanto mais genuinamente humano o homem se faz. MARX indica essa realidade: “A fome é a fome, mas a fome que se satisfaz com carne cozida, comida com faca e garfo, não é a mesma fome que come a carne crua servindo-se das mãos, das unhas, dos dentes”. A humanização é um processo historicamente aproximativo e relativo às condições concretas de uma sociedade e das classes dentro dela. Isso implica na existência de possibilidades infinitas para o aprimoramento da humanidade no homem, em especial no que diz respeito à socialização de sua produção espiritual, que pode acelerar o processo de humanização porque a produção humana

... determina não só o objeto do consumo, mas também o modo de consumo. Logo, a produção cria o consumidor. [...] A necessidade que sente do objeto é criada pela percepção deste. **O objeto de arte** - tal como qualquer outro produto - **cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza** [no original, sem grifo]. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. Logo, a produção gera o consumo. (MARX, 1983, p. 210)

MARX esclarece que a produção gera o consumo de três formas: “1º, fornecendo-lhe a sua matéria”; nesse sentido, a arte pode gerar seu próprio consumo através de ações que proporcionem condições concretas de acesso às obras, em quantidade (extensão) e em qualidade (intensidade) compatíveis com um padrão elevado de arte, ao maior número possível de pessoas; “2º, determinando o modo

de consumo”, ou seja, que se vise não aquele consumo massificado-passivo ao estilo dos produtos da maior parte da indústria cultural - um consumo que destrói as possibilidades da autonomia dos indivíduos; na direção diametralmente oposta, há, sim, de se promover e fomentar uma apropriação/fruição das obras que promova a consciência e permita o desenvolvimento da autoconsciência; e, “3º, criando no consumidor a necessidade [dos] produtos ...”; no campo da arte, isso significa que, pela proximidade e facilitação do acesso, é também possível não só despertar mas criar necessidades/prazeres especificamente humanos: de desenvolver a acuidade perceptiva e a agudeza de sensibilidade, o exercício da capacidade de reflexão, de interpretação e de crítica, entre outros, pois que a arte é criação/produto específico do homem e só à sua humanização deve se destinar. Num processo dialético, em sentido reverso, o consumo também produz o produtor; como aponta MARX, “...o consumo engendra a *vocação* do produtor, solicitando-lhe a finalidade da produção sob a forma de uma necessidade determinante [...] ambos [consumidor e produtor] surgem como intermediários um do outro [...] A produção cria a matéria do consumo enquanto objeto exterior; o consumo cria para a produção a necessidade enquanto objeto interno, enquanto finalidade.” (MARX, 1983, p. 210-211) Dessa forma, o artista precisará se pensar enquanto criador e repensar a arte - os porquês e os para quês e o para quem -, ou seja, pensar a finalidade de sua arte, a que e a quem ela se destina, a que e a quem ela serve. Isso tudo clarifica que ambas as pontas do processo, como intermediária uma da outra, têm a ganhar com a ampliação extensiva e intensiva do consumo ou fruição produtiva.

O processo de (re)humanizar os sentidos do homem, ampliar-lhe o âmbito da reflexão e criar uma sensibilidade genuinamente humana é um desafio histórico posto a cada dia para todos aqueles que trabalham ou se preocupam com a educação - em sentido estrito

ou lato - e para o artista em particular, pois que este, na sua práxis, ao operar com a matéria, trabalha direta e fundamentalmente com a sensibilidade humana, sem esquecer, entretanto, que a arte, ao ser captada como totalidade, refere-se e capta, por sua vez, a totalidade do homem: o sensível, o cognitivo e o ético.

Infere-se do pensamento de MARX, pois, a significância da criação artística e da apreciação da arte como determinantes para a superação do homem desumanizado, atomizado no processo produtivo, com vista à sua humanização e à construção de uma “sociedade plenamente *constituída*” que venha a produzir o homem passível de desenvolver em toda a plenitude o seu ser, “o homem *rico* e dotado de *todos os sentidos*, como sua permanente realidade” (MARX, 1989, p. 200). Esse ‘homem rico’, MARX explicita, “é ao mesmo tempo o homem que *necessita* de uma totalidade de manifestações humanas; é aquele cuja realização existe como urgência natural interna, como *necessidade*.” (MARX, 1989, p. 202)

O ‘homem rico’, portanto, será sempre um portador de necessidades, mas **necessidades humanas** e não meramente físicas, ou ainda, necessidades fictícias, como a infindável necessidade do ‘ter’ gerada pelos mecanismos da sociedade de consumo. Trata-se da necessidade de autoconstrução na e pela práxis, de ser mais e mais humano, identificado com a natureza, com o outro e consigo mesmo, mergulhado no processo dialético de criação/construção/superação das condições sociais e históricas.

Para o ‘homem rico’ - que MARX caracteriza como o “homem que necessita de uma totalidade de manifestações humanas” -, pela característica específica da **criação livre** e pelo aprimoramento da **sensibilidade humana** que a criação e a apreciação da arte não apenas permitem como privilegiam, certamente a práxis artística tem muito a oferecer.

4.2 INTERPRETAÇÕES MATERIALISTAS DA ARTE E 'ARTE COMO REFLEXO DA REALIDADE'

O mundo burguês, pautando-se por filosofias idealistas e metafísicas, compreende a arte como produto de individualidades. A obra, então, é tida como fruto da criação de indivíduos vocacionados, excepcionalmente dotados, que, por inspiração de qualquer ordem, seja religiosa ou de característica mágica, criam obras únicas. A 'genialidade criadora', enfatizada por Kant na *Crítica da faculdade do juízo* e assumida pelo romantismo, até hoje tem lugar e voz ativa no sistema de arte burguês. Contrapondo-se a tal concepção, o materialismo dialético afirma a arte como um produto do trabalho humano espiritual, como uma forma de expressão e de conhecimento de uma dada realidade, historicamente datada. MARX foi o primeiro a colocar a arte como componente da superestrutura, como forma ideológica, no Prefácio de 1859 da *Contribuição à crítica da economia política*⁶, no qual qualifica a arte como uma das formas de consciência social, ou seja, por compreender que é também através da arte que os homens tomam consciência das transformações da base econômica e das alterações que elas promovem na superestrutura da sociedade.

A arte, como todos os demais produtos da criatividade humana, é imanentemente social: nasce na e para a sociedade. Daí que o extra-artístico não existe como um elemento estranho que afeta a arte: "o *estético*, tal como o jurídico ou o cognitivo, é *apenas uma variedade do social*." (BAKHTIN, 1976, p. 2) Como forma de comunicação, ou

⁶ "A transformação da base econômica altera, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura. Ao considerar tais alterações é necessário sempre distinguir entre a alteração material - que se pode comprovar de maneira cientificamente rigorosa - das condições econômicas de produção, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência desse conflito [...]" (MARX, 1983, p. 25).

seja, como comunicação estética fixada numa obra de arte, ela é “inteiramente única e irredutível a outros tipos de comunicação ideológica. [...] Esta forma única de comunicação não existe *isoladamente*; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum ...” (BAKHTIN, 1976, p. 4).

Não há como negar, entretanto, que toda obra de arte manifesta um indivíduo/autor com suas formas de pensar e sentir:

O autor, como momento constitutivo da forma, é a atividade organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade, que realiza plenamente a sua tarefa, que não presume nada além de si mesmo, para chegar à conclusão, é, ademais, o homem todo dos pés à cabeça: ele precisa de si por inteiro, respirando (o ritmo), movimentando-se, sendo, ouvindo, lembrando-se, amando e compreendendo. (BAKHTIN, 1998, p. 68)

Contudo, “... *essas maneiras de pensar e de sentir não são [...] entidades independentes em relação às ações e aos comportamentos dos homens. Só existem e só podem ser compreendidas em suas relações interindividuais que lhes conferem todo conteúdo e toda riqueza.*” (GOLDMANN, 1993, p. 106). O materialismo histórico não se detém na forma da obra de arte, mas procura entendê-la como expressão de um conteúdo;⁷ esse conteúdo é visto como a expressão de uma consciência coletiva⁸, que, como conjunto de consciências

⁷ Isso não significa a admissão de uma divisão conteúdo-forma no interior da obra. Ao contrário, reforça-se aí a idéia de que a forma não preexiste idealmente como um modelo a ser imposto à matéria. Na verdade, ela é constituída simultaneamente como forma de um conteúdo social-psíquico e forma de uma matéria, na totalidade indissolúvel do processo de criação - e da obra como produto final -, tal como a primeira característica da práxis criadora apontada por VÁZQUEZ: sua unidade indissolúvel; (além dessa, mais duas outras características marcam o processo de criação: - a indeterminação e imprevisibilidade do processo e do resultado; - a unicidade e irrepetibilidade do produto). (VÁZQUEZ, 1986, p. 251; 255)

⁸ É importante que se ressalte não se tratar de uma ‘consciência supra-individual’, uma entidade metafísica, como por exemplo, o Espírito Absoluto, de Hegel. Para o materialismo dialético, “consciência coletiva, consciência de classe por exemplo, *consiste apenas no conjunto de consciências individuais e de suas tendências tais que resultam de mútua influência dos homens uns nos outros e de ações sobre a natureza.*” (GOLDMANN, 1993, p. 105-106) LUKÁCS, em *História e consciência de classe*, afirma que a consciência de classe “não é [...] nem a soma nem a média do que pensam, sentem, etc., os indivíduos que formam a classe tomados um por um.” (1989, p. 64-65)

individuais, tem um caráter de absoluta imanência. Uma obra pode se tornar expressão da consciência coletiva “na medida em que a estrutura que exprime não é particular a seu autor mas comum aos diferentes membros constituintes do grupo social” (GOLDMANN, 1993, p. 107) Enquanto gestada, a obra de arte é a materialização de fatos psíquicos de um sujeito. “É o subjetivo objetivado, mas sem que o produto artístico seja mera transposição do subjetivo nem possa ser reduzido a ele...” (VÁZQUEZ, 1986, p. 255) pois o objeto não é simples expressão de uma subjetividade.

Pode-se afirmar, então, que toda grande obra - em especial de filósofos, escritores ou artistas - expressa, de modo relativamente coerente e adequado, uma visão de mundo. Tais visões “são fatos sociais”; trata-se de “expressões *individuais e sociais ao mesmo tempo*, sendo seu conteúdo determinado pelo *máximo de consciência possível*⁹ do grupo, em geral da classe social...” (GOLDMANN, 1993, p. 107-108).

A visão de mundo envolve não apenas um momento presente ou passado: também pode expressar projeções do futuro, com base nas percepções e interpretações possibilitadas pelo movimento da história humana. A habilidade de captar os traços essenciais do seu tempo e desvendar novas realidades permite à arte trazer, em seu bojo, ‘o novo’, e, no ato de apontá-lo, a obra artística se configura como coadjuvante para a sua construção. No ato criativo, o ‘novo’ se instaura na obra no movimento perceptivo, da concepção, da estruturação e elaboração de conjunto de um conteúdo, que se expressará numa

⁹ ‘Consciência possível’ é uma categoria utilizada por GOLDMANN. Para ele, “o *possível* é a categoria dialética fundamental para a compreensão da história humana...”, constituindo a diferença fundamental entre a sociologia positivista e a sociologia dialética. Enquanto a primeira visa estabelecer uma imagem fotográfica precisa e minuciosa do já existente numa sociedade, ou seja, “tenta dar conta do funcionamento da estruturação existente”, a sociologia dialética - centrada sobre “as possibilidades de variação e de transformação da consciência e da realidade sociais”- tem por objetivo estudar, numa sociedade, a “**consciência possível, as tendências virtuais que se estão desenvolvendo e que estão orientadas para a sua ultrapassagem** [no original, sem grifo].” (GOLDMANN, 1972, p. 40)

forma específica; é novo porque se constitui no resultado de uma maneira individualizada de ver e conceber a realidade, um ângulo único de observação e experiência daquela realidade. Daí que, mesmo sendo produtor e obra datados, se dois artistas, contemporâneos de uma mesma realidade social, utilizando-se de meios idênticos, buscarem conscientemente expressá-la em seus trabalhos, jamais farão duas obras iguais. Logo, arte não é, nem poderia vir a ser, uma 'produção automática'; é, sim, um produto humano completo e complexo, para o qual são solicitadas as qualidades mais refinadas do homem enquanto tal: - em primeiro lugar, a elaboração de uma certa compreensão do mundo e a abstração, para tomá-la como conteúdo da obra; - em segundo lugar, a capacidade de criar, que envolve três ações básicas: projetar na mente o produto final, buscar os meios mais verdadeiros e significativos para sua elaboração, concretizar o planejado num processo altamente dinâmico que, em seu decorrer (ou seja, no movimento da própria obra em seu vir-a-ser), não apenas pode determinar transformações no plano original do trabalho, como também nas maneiras de ser, pensar e criar do artista no diálogo com sua criação. Em síntese, trata-se da dialética da práxis humana em toda a sua completude, da qual pode emergir um 'novo artista', um 'novo produto' ou uma 'nova realidade', que poderá ser tanto de ordem material quanto espiritual.

A essência da realidade é o movimento pelo qual a realidade histórica e social se transforma ininterruptamente. A criação artística deve captar "este momento da transformação, do nascimento do novo, da morte do velho, das causas e das conseqüências das modificações estruturais da sociedade nas relações recíprocas entre os homens. A originalidade artística [...] manifesta-se precisamente nesta importância que tem a descoberta e a determinação imediata do que de novo é produzido pelo desenvolvimento histórico e social." Para o marxismo, "é original o artista que consegue captar [...] o que surge de

substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo por ele gerada como forma nova.” (LUKÁCS, 1968a, p. 207) Conclui-se, então, que cabe à arte a representação “do desenvolvimento da humanidade [...], a tarefa de descobrir precisamente na concreticidade do imediato conteúdo nacional e classista a novidade que merece se tornar - e que ainda se tornará - propriedade duradoura da humanidade.” Dessa forma, a questão da valorização humana de muitas obras através dos tempos, o problema do substrato comum fica solucionado, porque é por ele e nele que a continuidade do movimento histórico, do desenvolvimento da humanidade se torna realidade na arte, dado que cada etapa desse desenvolvimento não tem em si mesma o início, mas, no movimento dialético da história, elabora, supera e assimila o que resulta de etapas antecedentes. (LUKÁCS, 1968a, p. 287) Nas palavras de LUKÁCS, “a arte consiste sempre [...] em reter o significativo e o essencial e em eliminar o acessório e o inessencial.” (LUKÁCS apud KONDER, 1966, p. 153)

Para poder expressar uma visão de mundo na práxis artística, o autor, de um lado deve estar mergulhado na realidade e absorvê-la, de outro, deve controlá-la, como sabiamente aponta FISCHER:

para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza - esta provocadora - pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consume* o diletante, *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (1987, p. 14)

Sem que se assenhore, relativamente, de tais condições, fica difícil ao artista produzir uma arte com conteúdo e qualidade, que apresente condições de servir à sua função social, qual seja, a de “fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos

e idéias do seu povo, da sua classe e do seu tempo¹⁰.” (FISCHER, 1987, p. 51) E a sociedade tem o direito de cobrar ao artista que ele tenha consciência de sua função social, pois que será através do seu exercício, *pari passu* à consciência científica do real (que privilegia a cognição racional) - que o homem poderá apreender a realidade, não apenas para suportá-la mas para transformá-la, ou seja, para humanizá-la e, dialeticamente, humanizar a si mesmo. A habilidade de captar os traços essenciais do seu tempo e desvendar novas realidades¹¹ pode ser considerada a medida de grandeza do artista e de sua obra, conforme FISCHER. (1987, p. 57-58)

¹⁰ A partir de sua constituição concreta, a historiografia materialista tem por base um princípio construtivo pelo qual ele, ao “destacar uma determinada época [...] ele destaca uma determinada vida dentro da época e uma determinada obra dentro da obra de uma vida. O resultado do seu procedimento é que na obra é resguardada e preservada a obra de uma vida; na obra de uma vida, a época; e na época, a totalidade do transcurso histórico. O nutritivo fruto do historicamente conceituado tem no seu interior o tempo como preciosa semente...” (BENJAMIN, 1991a, p. 163). Na história da arte do ponto de vista materialista, não há obra desvinculada de um contexto, porque assim é a obra concreta, tal como existe na realidade social e histórica.

¹¹ Para BAKHTIN, a “forma esteticamente significante” [da obra] expressa uma relação do artista tanto com o mundo da ciência e da filosofia (ou seja, o mundo do conhecimento) quanto com o mundo da ética. Entretanto, o artista (na condição de criador) não está envolvido com o acontecimento na forma de participante direto, mas ocupa uma posição externa e desinteressada (mas não indiferente) que lhe permite compreender “o sentido axiológico daquilo que se realiza ...” (BAKHTIN, 1998, p. 36). O fato de não se encontrar submetido ao acontecimento lhe permite deter o domínio relativo sobre o conteúdo da obra, que tanto pode ser um livro, uma peça teatral ou uma *performance*. Trata-se, então, no processo criativo, de um domínio que está além do emocional ou daquele que o artesão detém sobre a matéria, mas de um domínio axiológico, um ‘ver o acontecimento pelo lado de fora’. Num texto da fase fenomenológica, esse autor ressaltava a importância da abordagem externa que a obra propicia, para o desenvolvimento da autoconsciência através do outro, ao transformar a vida de um ‘em si’ num ‘para si’: “a minha vivência só se torna um dado positivo, suscetível de ser contemplado, graças a uma abordagem estética, porém ela não é *minha*, não está em mim e para mim, mas no outro; porque em mim a luz imediata que lhe proporcionam o sentido e o objeto impede que sua atualidade fique tranqüila, fixe-se e condense-se e impede que ela se torna o centro de valores de uma contemplação...” (1992, p. 129). Ou ainda: “Cumprir sentir-se em casa no mundo dos outros para poder passar da confissão para a contemplação estética objetiva, da discussão sobre o sentido e da busca do sentido para o dado maravilhoso do mundo” (1992, p. 126), pensamento que o autor confirma em uma terceira passagem: “... para fazer que minha vivência em si, minha carne interna se torne meu próprio objeto, devo sair dos limites do contexto de valores no qual se efetuava minha vivência, devo situar-me noutro horizonte de valores. Terei de tornar-me o outro relativamente a mim mesmo ...”. Para tanto, “preciso de um ponto de fixação [...] situado fora do contexto da minha vida, que seja vivo e criador [...] para poder extrair minha vivência para fora do acontecimento singular e único da minha vida [...] para poder perceber-lhe a determinação [...] enquanto fisionomia de minha face interna.” (BAKHTIN, 1992, p. 128) No momento da fruição da obra, isso é essencial, pois domínio idêntico poderá ser experimentado pelo espectador, possibilitando-lhe a reflexão. BENJAMIN trabalha essa idéia ao tratar sobre o

Uma outra função social da arte é a de permitir experimentar situações inusitadas, “recriar *para a experiência de cada indivíduo* a plenitude *daquilo que ele não é*, isto é, a experiência da humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada [...]” (FISCHER, 1987, p. 252) Através da arte, pela fruição de objetos ou situações criados e apresentados/representados pelo artista - seja na forma de pintura, escultura, desenho, *performance*, teatro, cinema, vídeo ou qualquer outro tipo de objeto ou imagem -, os indivíduos podem, no ato de presenciar o ‘novo’, apreender uma nova visão de mundo; esse experimentar ver lhes amplia a consciência da realidade, enquanto que, simultânea e dialeticamente, podem se ver, tornarem-se observadores de si próprios como vivendo essa situação - ou seja, ao mesmo tempo que mergulham numa realidade até então inusitada, pelo distanciamento e reflexão sobre seu próprio pensar e sentir ensinam a si próprios uma ampliação tanto da consciência como da autoconsciência. E isso numa multiplicidade infinita de situações, como observa, por exemplo, BENJAMIN, em relação ao cinema. Para ele, uma das funções sociais desse tipo de arte é “*criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho*”; mais especificamente, pela forma como a câmara age. Esse instrumento amplia absurdamente o campo de percepção quando promove imersões em recônditos não alcançáveis, ordinariamente, pela visão comum; quando, em grandes planos, investiga ambientes não acessíveis à maioria: “ela [a câmara] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico [...] Os múltiplos

teatro épico de Brecht, em dois textos. O teatro brechtiano se utiliza da interrupção da ação com o intuito de desencadear um processo de reflexão, tanto no ator quanto no espectador, para forçá-los a tomarem posição: o primeiro, frente ao papel desempenhado e o outro, frente à ação; com isso, impede o efeito ‘catártico’, pelo qual o espectador, por empatia - ou pela emoção fácil -, se identifica com o personagem ou a situação; ao contrário, o teatro épico compele o público a ‘ver de fora’ a ação. (BENJAMIN, 1991b, p. 198-199 e 1991c, p. 214-215)

aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal.”(BENJAMIN, 1994, p. 189) Na seqüência, o autor nos remete ao ‘efeito de choque’ que o cinema promove - as mudanças bruscas da imagem, que impõem ao espectador constantes interrupções na associação de idéias -, próprio da linguagem cinematográfica (hoje, com a tecnologia digital muito mais vertiginosamente do que em 1935 - 1936, quando BENJAMIN escreveu este texto), que o leva a concluir: *“o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo [...] corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo”,* como as que sofre o indivíduo no trânsito ou, “numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.”(BENJAMIN, 1994, p. 192) Através de suas técnicas, em poucas palavras, o cinema estaria preparando os indivíduos para os necessários embates sociais e políticos - o que só em parte se cumpriu, pois que, lamentavelmente, essa arte eminentemente coletiva, criadora de recursos de comunicação fantásticos, em proporção assombrosa foi assumida pela indústria cultural como fonte de divertimento e distração para as massas, no mundo burguês. Como arte, sobrevive nas mãos de poucos criadores, que dividem o grande público num combate profundamente desigual com a indústria do entretenimento e sua sofisticada máquina de divulgação e propaganda.

Em síntese, a grande função da arte é ser um meio de identificação do indivíduo com a humanidade e com a natureza, porque proporciona condições para que o homem conviva e divida modos de ver, apreender, compreender e sentir o mundo presente e também o futuro, por projeções criadoras que a arte permite enquanto forma de domínio da natureza. (FISCHER, 1987, p. 253)

Assim, a arte em geral e a obra em particular jamais serão neutras¹², porque sua própria constituição está comprometida com a realidade concreta - social e histórica; além do quê, estão implicados nela um conhecimento relativo e uma tomada de posição do autor frente a esse determinado contexto concreto de vida, ou seja, uma atitude ética e um posicionamento político do indivíduo criador em face das lutas históricas do presente no qual vive, como aprovação ou negação, que são as formas de ele se relacionar com o mundo. Sem esse conjunto de determinações, a obra de arte não terá *sostanza* para existir, visto que, pelo seu caráter de particularidade concreta, é-lhe impossível se equiparar, em conteúdo, a uma tese científica ou filosófica, ou seja, a obra de arte não pode versar sobre a universalidade¹³. “Para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida ...”. Mas, caso pretenda “ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais ...” a realidade social tal como nela se apresenta, ou que se pretenda eliminar “subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte.” Por esse motivo, nas grandes obras, pode-se reviver não só o presente e o passado como também “as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas as

¹² À suposta ‘neutralidade’ e ‘desinteresse’ da arte, defendida pela concepção ‘*l’art pour l’art*’, o materialismo histórico e dialético contrapõe uma arte politizada e partidária - entendendo-se por ‘partidária’ não a ‘adesão’ ou ‘participação em partido político’ (o que foi, entreteanto, uma realidade para os artistas do ‘realismo socialista’). Na arte realista, o partidarismo da obra significa a fidelidade e a verdade na representação sensível do mundo, da realidade objetiva. Além disso, para LUKÁCS, trata-se, também, de uma tomada de posição do artista frente a essa realidade. O tema do ‘partidarismo’ da obra é explicitamente tratado por ele, no capítulo VI da *Introdução à Estética* (1968a, p. 208-219).

¹³ A conceitualidade da arte, entretanto, é inegável - apesar de que Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, tentou negá-la ao tratar do gênio criador e Hegel tomou posição idêntica ao afirmar o conceito como campo da filosofia -. A teoria da ‘arte como reflexo da realidade’, de LUKÁCS, contrariamente, afirma que a arte “deve refletir a mesma realidade que a ciência e a filosofia, dado que neste reflexo ela é igualmente universal e busca também a totalidade”; não pode, entretanto, restringir-se à busca da realidade pela abstração, pois sua essência é a de transformar-se em objetos, em particularidades concretas. O conceito, então, está presente na obra na forma como ele se faz presente, “se torna um fator concreto da vida em situações concretas de homens concretos”, ou seja, a forma como esse conceito participa de todos os “esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas, das alegrias e das tristezas, como

revivem não como fatos exteriores [...] e sim como algo essencial para a própria vida”, tanto no plano coletivo quanto para a vida individual. (LUKÁCS, 1968a, p. 286; 290).

O nível de consciência do artista sobre suas posições não tem grande importância; segundo LUKÁCS, trata-se de uma “questão biográfica, não estética” (1968a, p. 209). O que realmente conta é a posição condensada na obra, aquilo que ela diz ou permite interpretar. Dentro da concepção marxista, falar que a arte não é neutra é quase uma obviedade, pois que os princípios que embasam a questão estética têm em comum a concepção de homem como construtor de si enquanto construtor da história e da sociedade pelo trabalho, ou seja, concebe-se a realidade como histórica e social - o homem como seu construtor -, sendo essa construção o próprio movimento que o homem imprime à realidade. Daí que, ao se conceber a arte como produto do trabalho humano, como criação humana, torna-se uma obviedade que o objeto de arte esteja comprometido com a realidade histórica e que transpareça posições de seu criador frente a ela. A arte, portanto, ao expressar o concreto social e histórico ou o ser social e histórico que a cria, necessária e igualmente, será datada. As visões de mundo apresentadas ou representadas nas obras são resultado do máximo de consciência alcançada pelo indivíduo como membro de classe e, portanto, as obras não podem ser neutras em relação a essa realidade. Por outro lado, o homem como ser determinado que se autodetermina, todas as decisões que possa vir a tomar sobre a obra - desde o conteúdo que intenta trabalhar, até a escolha dos materiais e instrumentos, bem como a concepção estética que adota -, todo esse conjunto de idéias e procedimentos necessários à feitura de uma obra está imediatamente vinculado a uma determinada época e uma determinada sociedade, que, dessa forma, fazem-se presentes no objeto estético. Por tudo isso, a obra é carregada de concessões,

meio importante para tornar sensível o específico caráter humano, a particularidade típica de

valores, escolhas e decisões, o que a torna uma particularidade criada, uma nova realidade social.

Há, entretanto, uma questão de grande importância, que tanto LUKÁCS quanto BENJAMIM e BAKHTIN frisam: o partidarismo ou tendência da obra frente ao mundo só faz sentido, só será considerado *caso a obra apresente uma real qualidade estética*¹⁴. BENJAMIN afirma que “a tendência de uma obra literária só pode ser politicamente correta se ela também for literariamente correta” (1991b, p. 188), ou ainda, como apontam HARRISON e WOOD, “a força ética da pintura não está na virtude do que ela retrata ou defende, mas na estética que materializa.” (1998, p. 254) Há, portanto, uma relação de dependência necessária entre o partidarismo e a qualidade artística da obra, na qual o primeiro só poderá ser reconhecido e validado frente à constatação da segunda.

Para LUKÁCS, o “real partidarismo de uma obra de arte autêntica” inclui, necessariamente, “uma tomada de posição a mais concreta possível em face de problemas e tendências concretas da vida.” (LUKÁCS, 1968a, p. 215) A arte, por ser datada e ter nela implicada uma posição ética, “dá forma antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas mundo somente enquanto mundo do homem. Ela pode humanizá-lo diretamente...” porque coloca o homem numa relação axiológica “tão direta com o homem que este mundo perde [...] a autonomia de seu valor, torna-se apenas um momento do valor da vida humana.” (BAKHTIN, 1998, p. 69) Assim, a arte, por ser ela própria resultante do conhecimento e de uma posição ética do autor frente à

homens e situações humanas” (LUKÁCS, 1968a, p. 213-214)

¹⁴ Evita-se, assim, que a mera propaganda política se arvore em obra de arte, como também se salvaguarda o campo da produção artística de interferências ‘oficiais’ ou imposições descabidas, tal como ocorreu na União Soviética durante o período stalinista.

realidade, eleva a humanidade no seu criador e, junto com ele, o público enquanto fruidor.

Para finalizar, levando-se em conta a argumentação posta, pode-se concluir, com LUKÁCS: “a obra de arte autêntica é partidária de cabo a rabo, em todos os seus poros”, já que “os princípios de sua construção implicam tomadas de posição em face dos grandes problemas da vida.” Portanto, “o partidarismo não pode ser separado da sua objetividade estética”, pois ele se faz presente na totalidade da unidade orgânica de forma e conteúdo, da qual é parte essencial. (LUKÁCS, 1968a, p. 218)

Ao abordar o processo da criação sob o ângulo da personalidade do artista, os marxistas fazem considerações lúcidas. Existem qualidades humanas essenciais para a criação na arte, como, por exemplo, a rapidez e perspicácia de percepção, a agudeza da sensibilidade e a fantasia que, entre outras, constituem a base da aptidão artística, ou seja, aquilo que LUKÁCS denomina ‘a personalidade artística individual’. Entrementes, para o processo de criação e produção da obra, não são tais aspectos dessa personalidade particular¹⁵ que mais contam, mas, sim, a “personalidade esteticamente importante” do criador, que, além de incluir as

¹⁵ Em carta datada de 1808, Goethe criticava alguns poetas, seus contemporâneos, por escreverem continuamente, porém, dizia ele: “tudo é inteiramente privado de forma e de caráter [...] não é arte deixar dirigir os talentos pessoais segundo os humores, segundo o arbítrio do indivíduo.” (Goethe apud LUKÁCS, 1968a, p. 155) Ainda sobre as características pessoais, FISCHER afirma a irrelevância da personalidade particular do artista. Diz ele ser importante que o autor não “importune” o público; na obra, ele não deve se manifestar a respeito de “sua vida privada, seus assuntos particulares...” (FISCHER, 1987, p. 51), posição diametralmente oposta à arte como expressão da individualidade (iniciada com o ‘gênio’ de KANT e assumida pelos românticos), visão adotada pela burguesia que glorifica, na arte, a expressão dos sentimentos e emoções do artista. A vida particular do artista, as reações imediatas, os preconceitos nem sempre são conscientes ao próprio artista. Flaubert, por exemplo, numa carta a George Sand, afirmava-se como alguém sem direito algum a expressar a própria opinião, “... não importando do que se trate. Deus já expressou alguma vez uma opinião?... Creio que a grande arte é científica e impessoal... Já não é tempo de introduzir a justiça na arte? A imparcialidade da descrição...”. Entretanto, a atitude de Flaubert, conscientemente expressa, de ‘imparcialidade’ - dele como indivíduo e da arte em geral -, resultou numa obra de “colossal ódio à sociedade burguesa como um todo, englobando esquerda e direita, proprietários e trabalhadores.” (FISCHER, 1987, p. 89)

qualidades relativas à aptidão artística, abarca a autoconsciência, o caráter adquirido, as convicções, os preconceitos, as concepções da vida, a totalidade das interações e reações à realidade concreta da vida, enfim, sua experiência - que não deverá ser diferente da dos demais seres humanos, porém necessariamente mais forte, mais consciente e mais concentrada. Esta “personalidade esteticamente importante” amplia de modo significativo o horizonte de ação e torna complexa a atuação das aptidões artísticas próprias da personalidade particular, através de um conflito: “no processo de sua reprodução artística os dois estratos da personalidade do criador entram incessantemente em oposição” (LUKÁCS, 1968a, p. 200), numa dialética interna. Além de incrementar a qualidade artística do trabalho, é essa colisão, esse conflito que garante a forma autônoma da obra, a qual, então, não se constitui em espelho do seu criador, mas se manifesta como um mundo próprio, não apenas para o espectador mas também para o próprio autor. Contraditoriamente, o criador, apesar de se reconhecer no produto final do processo criativo, com ele não mantém relação de identidade: a obra como nova realidade se lhe opõe com a força de sua concretude. E assim,

ele a cria, mas ela o ajuda a elevar-se a uma altitude de subjetividade estético-social, à altitude desta particularidade, única a permitir a sua realização artística. Precisamente por isto, é decisiva para a estética a necessidade de representar com verdade objetiva, e ao mesmo tempo como um mundo humano, [...] uma realidade que existe independentemente da consciência humana. Esta necessidade impõe a universalização, aqui descrita, da subjetividade no particular, bem como a superação de qualquer puro universal na subjetividade humanizada do particular.” (LUKÁCS, 1968a, p. 203)

A obra de arte, como resultado da práxis unitária, é um produto, uma singularidade, mas não uma singularidade qualquer; trata-se de uma singularidade mediatizada por um ser social e historicamente datado. Daí que se torna uma particularidade na qual uma ‘concepção geral de mundo’ é superada pela visão única e original

de um indivíduo. Na arte autêntica, as cisões e contraposições impostas à realidade humana - individual e coletivo, singular e universal - são superadas por incorporação na nova realidade criada: na unidade e totalidade constituintes da obra de arte enquanto particularidade¹⁶, só por abstração é possível separar interior e exterior, sujeito e objeto, conteúdo e forma. O resultado da superação não é, como na obra científica, um conhecimento universal abstrato, mas um concreto real: a obra de arte, ela própria uma nova realidade social. São as visões de mundo que se concretizam na forma estética, nesse modo de conhecer a realidade que não é discursivo, não é científico, mas é um conhecimento sensível de uma realidade intensificada na obra. No processo criativo, a personalidade do indivíduo criador em suas relações cotidianas muitas vezes entra em colisão com o que a obra expressa sobre essa realidade¹⁷. LUKÁCS afirma que “o nível artístico depende precisamente, em larga medida, do resultado destas colisões” e “se tem observado que, quando o criador intervém com sucesso nesta vida própria da obra, tal fato conduz - na maioria dos casos - ao fracasso artístico”. (LUKÁCS, 1968a, p. 202)

¹⁶ Essa ‘totalidade’ da obra de arte poderá, contraditoriamente, expressar a fragmentação social e/ou da própria obra - sem deixar de ser totalidade - como Cézanne percebeu ao comparar a obra dos grandes mestres com a pintura impressionista: “... é como se você pudesse ouvir mentalmente toda a melodia do quadro, independentemente do detalhe que lhe ocorresse estar estudando. Você não pode cortar coisa alguma, retirar coisa alguma do conjunto... Eles não pintavam retalhos, como nós.” Cézanne reconhece que a fragmentação se expressava na arte; a totalidade se rompera. E essa fragmentação, que ele pressentia em sua existência como artista, aparece em outros escritos: “Achamo-nos diante de um caos. Enfrento o meu tema e me perco nele [...] O impressionismo: que significa ele? É a mistura óptica de cores, entendem? Desintegração de cores na tela e reunificação delas no olho...” (FISCHER, 1987, p. 86-87)

¹⁷ Um exemplo dessa ‘colisão’ pode-se ver em Balzac, que, apesar de ser monarquista legitimista, em sua obra demonstra uma atitude diametralmente oposta. ENGELS, a respeito, escreve: “Que Balzac tenha sido obrigado a contrariar suas próprias simpatias de classe, que ele *veja* a necessidade da derrota de seus queridos aristocratas e que os descreva como pessoas que não merecem melhor destino, que ele *veja* os verdadeiros homens do futuro somente onde, naquela época, poderiam ser vistos - eis o que eu considero um dos maiores triunfos do realismo e uma das maiores características do velho Balzac.” (ENGELS apud LUKÁCS, 1968a, p. 201) Balzac, portanto, não permitiu que sua singularidade, sua ‘personalidade artística individual’ se sobrepusesse no transcurso da criação. No diálogo com a obra, saiu vitorioso o produto de sua ‘personalidade esteticamente importante’, segundo expressão de LUKÁCS.

Isso que LUKÁCS chama de ‘vida própria da obra’ é uma realidade com que todo artista plástico deve se haver, pelo fato de que a matéria a ser trabalhada não é inerte, não se deixa submeter de modo passivo: ela está submetida a leis físicas e matemáticas, ao mesmo tempo que estabelece relações inusitadas com o autor, promovendo mudanças na sua percepção/compreensão, ao ser manipulada no processo produtivo. A manipulação do material configura um momento importante, pois se trata de compor a estrutura da obra; constitui-se no momento da técnica, a qual “não pode e não deve ser separada do objeto estético; é ela que a [a obra] anima e a movimenta em todos os seus aspectos, por isso, na obra de arte, a técnica não é de modo algum mecanicista.” (BAKHTIN, 1998, p. 55) A técnica organiza a estrutura da obra, mas não deixa de ser apenas um momento técnico: não contém e não esgota a obra de arte. Ao contrário, deve ser por ela apropriada e nela deve ‘desaparecer’ aos olhos do espectador. No momento da contemplação/fruição, deve ficar invisível aos olhos do público, assim como os andaimes após a conclusão de um edifício (BAKHTIN, 1998, p. 49), ou melhor: como as colunas e vigas que compõem a estrutura, embutidas nas paredes - em geral invisíveis -, mas que ninguém ignora a importância como sustentáculo da edificação.

A técnica empregada, entretanto, não pode ser confundida, em si mesma, com o objeto estético, apesar de a obra de arte não preexistir à sua estruturação material nem se constituir independentemente dela, como aponta KOSÍK: *“toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra”*. (KOSÍK, 1976, p. 115 - em itálico, no original)

A matéria, portanto, ao ser manipulada no processo da criação, exige ser levada em conta. Por isso, apesar de a obra ser

antecipadamente projetada na mente, o processo de criação artística é, também, caracteristicamente incerto e imprevisível, já que não se pauta por leis prévias¹⁸; é só no decorrer da realização que o projeto do artista se vai tornando preciso e apenas ao término da obra que a incerteza e a indeterminação tendem a desaparecer¹⁹ para o seu criador. Em geral, o produto dista razoavelmente do projeto de origem e não há nisso nenhum demérito, pois se trata “de realizar uma possibilidade que só depois de realizada é que podemos compreender que era uma possibilidade realizável.” (VÁZQUEZ, 1986, p. 256)

A práxis artística é essencialmente criadora e, ao não permitir a cisão do sujeito no processo unitário de criação/projeto/produção²⁰, constitui-se numa totalidade pela qual o produtor pode se espelhar e se reconhecer no objeto criado, ou seja, a práxis artística impossibilita o estranhamento entre ele - produtor - e o produto final, estranhamento

¹⁸ VÁZQUEZ distingue três formas de práxis: a 'criadora', a 'reiterativa ou imitativa' e a 'burocratizada'. Apesar de parecer uma obviedade, é bom enfatizar que não se trata aqui da 'práxis imitativa', que obedece necessariamente a leis preestabelecidas. Esse tipo de práxis já teve expressão no campo da arte no academicismo, uma escola de cunho eminentemente normativo. (A respeito da práxis imitativa, ver VÁZQUEZ, 1986, p. 276-279). Da mesma forma, não se trata da 'práxis burocratizada', que se caracteriza pela ruptura quase absoluta entre a subjetividade e a objetividade, entre conteúdo e forma. Nela, tanto o formalismo quanto o 'formulismo' imperam, ou seja, "o formal se converte em seu próprio conteúdo [...] o conteúdo se sacrifica à forma, o real ao ideal, e o particular concreto ao universal abstrato". Trata-se, portanto, de uma práxis incompatível com a práxis criadora. (VÁZQUEZ, 1986, p. 260-261) O formalismo, nas artes, significa, igualmente, a autonomia da forma, aqui entendida como mais relevante que o significado; é considerada, abstratamente, como uma entidade sensível que se basta para gerar um prazer desinteressado. A beleza pertenceria ao 'universo das formas', independentemente e acima de qualquer idéia ou tema, sentimento ou pensamento que se torne conteúdo da obra. O formalismo é uma concepção que, apesar de aparentemente supervalorizar a forma, na verdade a empobrece. (NUNES, 1989, p. 77-78)

¹⁹ Nem todos os artistas sentem o privilégio dessa certeza; para alguns, ela ocorre com frequência; para outros, nunca. Cézanne, já na velhice, depois de uma longa vida dedicada intensamente à pintura, ainda se perguntava se o trabalho de toda a sua existência não teria sido fruto de um distúrbio da visão; se sua pintura não teria sido o resultado de uma deficiência do corpo. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 303) A dúvida sobre o acerto e o valor de sua obra como arte ainda o atormentava. Rara vez o artista sente uma certeza tal como aquela expressa por Michelangelo, quando - diz a lenda - ordenou ao seu *Moisés* que falasse.

²⁰ Em artes plásticas, como em qualquer outro tipo de arte, a criação/produção coletiva é possível, sem que se configure uma fragmentação da obra. O processo permanece unitário, desde que os artistas, como co-criadores, participem todos de todas as etapas, desde a criação até a concretização do produto; igualmente, não fica afetada a unidade do processo criativo se, em função de um maior domínio deste ou daquele campo da arte, couber a cada um dos co-autores uma participação proporcionalmente diferenciada nos diversos momentos da elaboração da obra.

que fatalmente ocorre na produção em série, característica do capitalismo. (MARX, 1989, p. 157-162)

A arte como reflexo da realidade

Entre os autores marxistas e suas interpretações sobre arte aqui mencionadas, merece especial relevo LUKÁCS²¹, já amplamente citado quanto a diversas questões da arte, mas que, agora, é apresentado especificamente em função de sua concepção de ‘arte como reflexo da realidade’²², por constituir o conjunto do seu trabalho

²¹ Merecem um lugar especial, neste trabalho, os fundamentos do pensamento estético de LUKÁCS, aquele que é considerado como o autor de “uma das obras mais inclusivas e complexas produzidas no interior do pensamento comunista depois de MARX.” Sua monumental *Estética* só é equiparável à *Estética* de Hegel, segundo PAULO NETTO (1983, p. 79; 76) Esta tese, entretanto, por tratar das idéias sobre arte dos diversos autores marxistas, limita-se a apontar, no seio da concepção de arte como ‘reflexo da realidade’, a questão da particularidade como superação do singular e do universal, específica da forma estética, visto ser LUKÁCS o único a tratar a arte por tal prisma.

²² Faz-se necessária, aqui, uma breve nota histórica para que se compreenda o surgimento, no seio do marxismo, da concepção da ‘arte como reflexo da realidade’. O primeiro a visualizar a arte como componente da superestrutura, como forma de consciência social, foi MARX, na *Contribuição à crítica da economia política*. Sendo a arte uma das formas ideológicas, é também através dela que os homens tomam consciência das transformações da base econômica e das alterações que estas promovem na superestrutura da sociedade. (MARX 1983, p. 25) A partir desse texto, Plekhanov formulou uma concepção de arte como forma de expressão ideológica, em 1912, na obra *Art and social life* (em português, *A arte e a vida social e cartas sem endereço*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969), na qual escreveu: “a literatura e a arte são o espelho da vida social.” Segundo KONDER, Plekhanov demonstrou grande firmeza ao se ter mantido fiel na defesa da idéia básica do materialismo dialético: a dependência da arte com relação à vida social. Entrementes, tal defesa se fez por uma “formulação estreita, de dependência servil da criação estética ante a ditadura implacável e mesquinha das circunstâncias sócio-econômicas [sic]” (KONDER, 1966, p. 41); portanto, por uma argumentação simplificada, de cunho mecanicista, que, posteriormente, ensejou para alguns pensadores marxistas, visões distorcidas nas relações arte-sociedade. GRAMSCI expressou duramente sua opinião ao afirmar que Plekhanov, “não obstante suas afirmações em contrário, recai no materialismo vulgar”, além de tê-lo acusado de possuir “escassas faculdades especulativas e historiográficas” (Gramsci, apud KONDER, 1966, p. 41). Em função da posição simplista de Plekhanov, posteriores formulações passam a explicar a arte de modo reducionista, como puro *reflexo* da realidade, arte que seria produzida como reflexo mecânico das condições materiais. As idéias estéticas de LUKÁCS constituíram-se, desde a origem, como uma posição fortemente contrária ao ‘realismo socialista’ - de modo especial na literatura - do período pós-revolucionário. Desde sua juventude, mas, de modo especial, na obra de sua velhice - a *Estética* -, o autor empreendeu um árduo esforço para sistematizar uma concepção de arte que se constituísse em alternativa ao modelo oficial do ‘realismo socialista’, ou seja, uma concepção que, sendo ‘realista’ e constituindo aí o seu núcleo, nada tivesse a ver com a posição endossada pelo stalinismo. (PAULO NETTO, passim) Do ponto de vista da

sobre arte um grande e valioso esforço de sistematização de uma estética marxista. LUKÁCS propõe a ‘arte como reflexo’ a partir da posição materialista dialética, que estabelece a prioridade inquestionável da realidade objetiva na construção tanto da ciência quanto da filosofia e, aqui, também da arte. Cabe, então, frisar que a ‘arte como reflexo’ nada tem a ver com o ‘naturalismo’ que, numa tentativa de aproximar o arte à objetividade da ciência, preconiza para o artista um comportamento de pura observação, de contemplação da realidade. Ao indicar-lhe, na feitura das obras, uma postura descritiva frente ao real, exige-lhe a renúncia a contribuir, com seu trabalho, para o processo de humanização. (KONDER, 1966, p. 153) LUKÁCS se opõe fortemente ao naturalismo, a essa descrição da aparência imediata da realidade, ao seu recriar mecânico quando sublinha a “unidade conteudística e formal do mundo refletido” e “o caráter não mecânico e não fotográfico do reflexo,” isto é, a participação ativa “que se impõe ao sujeito [...] quando ele constrói concretamente o mundo do reflexo.” (1968a, p. 160-161)

A peculiaridade do reflexo estético - que LUKÁCS estabelece por contraposição ao reflexo científico - está no fato de ele ser construído no movimento dialético do pensamento e da sensibilidade, que, ao aproximar-se da realidade objetiva, apreende nela a constante tensão entre o singular e o universal e a converte de mera singularidade em particularidade. Esta, “como campo de forças entre universal e singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas e contraditórias, constitui a base ideal para a verdade artística da forma.”(1968a, p. 281)

Em grandes linhas, esta é a concepção de arte lukacsiana:

A arte representa mediante uma reprodução sensível, de evocação imediata, a forma vital pela qual os novos fenômenos se manifestam na vida humana, na sociedade. Por isto, a arte deve também mostrar

autora, LUKÁCS, ao se ter embasado na teoria do reflexo para construir sua estética, formula uma concepção de arte fundamentalmente dialética, extremamente rica e incompatível com uma visão redutora e mecanicista, ao estilo da endossada por Plekhanov.

de um modo universal toda singularidade através da qual o novo desemboca diretamente na existência. Mas, desta contraposição, resulta evidente que esta universalização não pode ser mais do que uma elevação da singularidade no particular, no típico em sentido estético, ocorrendo ao mesmo tempo uma determinada concretização do universal, na qual sua universalidade em si é superada em sua concreta eficácia na vida humana, em sua particularidade. (LUKÁCS, 1968a, p. 217)

Contrariamente ao reflexo científico da realidade, que se estabelece como um movimento contínuo, na forma estética do reflexo a superação da singularidade e da universalidade fixa, na particularidade de cada obra, “um grau de desenvolvimento da humanidade para a consciência humana” (LUKÁCS, 1968a, p. 162).

Enquanto o reflexo científico almeja alcançar verdades universais, retratando-as em leis, a filosofia, na busca do conhecimento, pela abstração, visa a universalidade do saber, a arte fixa a particularidade na qual se acham superadas tanto a singularidade quanto a universalidade.

Esta generalização segue uma direção oposta à da ciência.²³ A superação tanto do singular quanto do universal na particularidade faz com que surja na obra de arte uma objetividade unitária, na qual as leis da vida se unem inseparavelmente às formas fenomênicas imediatas da vida, penetram nelas até o ponto de ser impossível uma distinção. (LUKÁCS, 1968a, p. 217)

Tanto a ciência quanto a arte intentam “compreender, descobrir e reproduzir [...] a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas.” Porém, enquanto que no reflexo científico o movimento do singular ao universal, e deste para o singular, tem como termo intermediário a particularidade, - que exerce, então, uma função de mediação,

²³ Evidentemente, é possível o desenvolvimento de um processo de conhecimento científico sobre qualquer obra de arte, no qual poderão ser aplicados os métodos e conhecimentos das diversas ciências - tanto as humanas quanto as exatas -, pois a obra como singularidade concreta pode, também, ser objeto de estudo pelos processos da experimentação ou da abstração, como outro concreto qualquer, apesar de não ser esse o objetivo da arte.

no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem. Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e, em ambos os casos, o movimento para a particularidade é o conclusivo. [...] A particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte. (LUKÁCS, 1968a, p. 161)

A particularidade é, pois, a generalização artística - e tal generalização é alcançada pelo 'típico', que, em arte, não é a média: para LUKÁCS, a média é a mediocridade, não é uma simplificação, uma classificação, e "não deve ser confundido com o *alegórico* - o alegórico é o falso típico, o típico desnaturado pelo vício do *intelectualismo*." (KONDER, 1966, p. 154) O 'típico' abrange e representa amplas etapas do desenvolvimento humano e, nelas, a revelação das máximas possibilidades de caráter social; "é a síntese particular que, tanto no campo dos caracteres como no campo das situações, une organicamente o genérico e o individual." (LUKÁCS apud KONDER, 1966, p. 154) A construção desse típico é uma tentativa de assimilar, numa unidade, o caráter complexo de uma etapa do movimento da vida²⁴; na literatura, por exemplo, tem por finalidade "representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade." Na arte, portanto, a grande finalidade é "representar sensivelmente uma etapa do desenvolvimento da humanidade" concentrada e representada (ou apresentada) em objetos, ações ou situações. O típico é, então, a "específica e central encarnação da particularidade" na qual está a

²⁴ Tal como a própria vida, o 'típico' "não é, *ele torna-se* [...] é também um devenir, um *tornar-se*, em resultado da luta entre determinações sociais ricas de contradições." (LUKÁCS, 1968a, p. 275) Desse modo, a forma artística, apesar de constituir uma singularidade, não é totalmente fiel a ela: é, então, uma particularidade que busca a fidelidade à realidade como conjunto. O 'típico', concretizado na forma artística, representa mais fielmente verdades superiores da vida, totalidades que se configuram na verdade da forma. (LUKÁCS, 1968a, p. 274)

verdade própria de toda autêntica obra de arte, a verdade de conteúdo. (LUKÁCS, 1968a, p. 264-265)

O típico, deve, portanto, o seu valor ao conteúdo de verdade objetiva representativa que ele contenha. Para chegar ao típico, a arte necessita ater-se à vida concreta de homens concretos, ou seja, a compreender o homem como síntese de múltiplas determinações e apreendê-lo exatamente em sua estrutura real e em seu movimento real. Logo, se a ciência, para ser ciência, precisa dissecar a vida - ou seja, destruí-la no processo de construção de suas leis universais -, a arte, ao contrário, a vivifica porque a toma em sua condição de 'ser vida', em sua condição de concretude plena de determinações e de contradições, tal como ela *é* (existe) na verdade do movimento vital/histórico. A particularidade da arte, portanto, constitui-se, precisamente, em poder apreender e representar a 'astúcia'²⁵ da vida, entendida, aqui, como a capacidade da vida de 'escorrer, escorregar por entre os dedos' da ciência e de suas leis. O fato de que a arte não pretende a universalidade não a desmerece, muito pelo contrário, é aí que se encontra sua força e sua enorme virtude, em tomar nas mãos a própria vida em seu movimento pujante. Por apreender a vida na sua pujança e concretizá-la numa particularidade - a obra de arte -, a arte pode contribuir de modo eloquente para ampliar, aprofundar e enriquecer a consciência humana. **É justamente quando capta o real em seu movimento** e, conseqüentemente, na sua diversidade e multiplicidade visceral, **que a arte se configura como reflexo da realidade**. A arte, através da fixação na particularidade, renuncia a reproduzir a infinitude extensiva e visa, portanto, apresentar uma parte²⁶ dessa realidade, ou seja, um enfoque a partir de um ângulo determinado e datado. A *infinitude extensiva* é o campo da ciência que

²⁵ Lênin emprega o termo "astúcia", em relação à realidade, para afirmar que os caminhos pelos quais as leis científicas acontecem concretamente, são em grande medida imprevisíveis. (LÊNIN apud LUKÁCS, 1968a, p. 266)

identifica, através de suas leis, de modo concreto, pontos dessa infinitude. Ao contrário, a arte volta-se, como campo específico, à *infinitude intensiva* de cada fenômeno, que nela ganha uma nova qualidade. Voltado para o particular, o reflexo estético está intimamente vinculado à imediatividade sensível fenomênica (LUKÁCS, 1968a, p. 257), porém a toma pelos seus nexos com as demais singularidades; ao fixar-se na parte, a arte a constrói sempre como parte de um todo, pois, no mundo próprio da obra de arte, na sua unidade orgânica, pulula a multiplicidade de determinações e, portanto, essa parte condensada representa/expressa de maneira intensiva, verdadeira e essencial a vida de determinada etapa da humanidade “em sua contraditoriedade, em seu movimento e em sua perspectiva reais”, o que se constitui no conteúdo da obra. (LUKÁCS, 1968a, p. 267) Daí que o materialismo histórico e dialético enfoca, na arte, a forma como ‘forma de um conteúdo’, e o conteúdo, ele próprio, deve ter um caráter artístico: “ainda que o valor artístico de uma obra dependa, em última análise, da boa ou má realização da elaboração formal, é necessário sublinhar que o conteúdo já deve ter um caráter artístico.” (LUKÁCS, 1968a, p. 270)

Na arte como reflexo, a forma é capaz “de fundir evocadoramente os momentos verdadeiramente essenciais” [universais] e, por isso, como ‘forma de um conteúdo’, além de “fechar em si a individualidade da obra”, detém a capacidade de suscitar experiências, de evocar, característica própria e específica da forma artística. (LUKÁCS, 1968a, p. 277) A ‘personalidade esteticamente importante’ do artista, através da experiência de “uma multidão inumerável de singularidades, cria a base sensível para o caráter evocativo da forma; toda uma série de justos reflexos de relações importantes servem de fundamento para o conteúdo e a forma da

²⁶ Para LUKÁCS, “cada ‘parte’ de vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida”. (LUKÁCS, 1968a, p. 268)

substância espiritual.” (LUKÁCS, 1968a, p. 280-281) Deste substrato, a forma artística funde uma particularidade, uma unidade orgânica na qual as singularidades e a universalidade não podem mais ser discernidas, mas lá permanecem para, no ato da fruição da obra, evocarem no espectador a *infinitude intensiva* de um momento essencial da humanidade que a unidade forma/conteúdo do objeto de arte apresenta/representa.

LUKÁCS, então, conclui: “tão-somente o materialismo dialético pode colocar concreta e adequadamente o problema do conteúdo artisticamente elaborado, sobre a base da peculiaridade do reflexo estético, possibilitando assim a justa compreensão da relação entre conteúdo e forma na estética” estabelecendo aí as bases para uma crítica a todo formalismo. (LUKÁCS, 1968a, p. 271) É interessante lembrar que, nos movimentos artísticos que se centram na ‘forma,’ faz-se presente a suposição de que, em se fazendo uma revolução na forma, promove-se uma revolução na arte. O materialismo histórico e dialético aponta que essas supostas ‘revoluções’ têm uma existência curta, pois

uma forma real e essencialmente nova só pode ser criada a partir de um conteúdo de idéias substancialmente novo [...] por trás de cada modificação na forma, ainda que os ‘revolucionários’ do caso possam não tê-lo percebido, esconde-se um a transformação do conteúdo da vida. O importante é ver onde e como os artistas captam este conteúdo da vida: se estudam a fundo as modificações na própria vida e elaboram a fundo o seu novo conteúdo, [e para tanto a filosofia e as ciências humanas - além das artes - são de grande valia], a fim de procurar e encontrar, portanto, a nova forma adequada ao novo conteúdo, ou se se contentam com os fenômenos imediatos e superficiais da vida e proclamam que uma forma aparentemente adequada a estes fenômenos superficiais é algo de ‘radicalmente novo’.” (LUKÁCS, 1968a, p. 231-232).

Em muitos casos, essa diferenciação vai determinar a sobrevivência ou a transitoriedade das obras de arte. Em se tratando do segundo caso - das mudanças superficiais na forma -, muitas vezes podem representar tentativas de visualizar o novo na história, mas, em

outras tantas, encarnam apenas um 'inovar por inovar', como se o novo não necessitasse de substância para ser criado. No mundo capitalista, incentivador do consumo, um dos meios mais comuns empregados para garantir mercado é a 'novidade' - rara vez resultante de transformações essenciais nos produtos - ou seja, a maquiadura da mercadoria: uma simples mudança na sua aparência sem que a essência sofra alterações. Nesse contexto social, tanto a arte seriamente produzida enquanto valor humano, quanto aquela produzida para abastecer o mercado de arte - em proporções diferenciadas, certamente - são influenciadas por essa 'mentalidade novidadeira'. Criam-se, assim, os 'modismos' nas artes, realidade que dificulta tanto aos artistas quanto aos críticos de arte - aqueles profissionais que se pautam pela seriedade e verdade - discernir o que tem *sostanza* do que é superficialidade sem valor.

Para finalizar, é necessário esclarecer que LUKÁCS foi alvo de críticas internas por ter defendido a concepção de 'arte como reflexo da realidade'. Brecht, por exemplo, critica LUKÁCS pelo realismo que este defende, em especial no campo da literatura, por se ter apegado, à estrutura realista dos grandes romancistas do século XIX. Enquanto LUKÁCS entende que a arte, numa postura realista, não deve representar a realidade aparente mas, assim como o processo do conhecimento da realidade, deve captar e representar/apresentar esteticamente a essência da realidade com a intenção de possibilitar ao homem apreendê-la na consciência, para o teatrólogo, "*realista* significa: pôr a nu a estrutura das causas que regem a vida social; desmascarar o ponto de vista imperante, como o ponto de vista da classe dominante ...", como também a adoção, de forma inequívoca, do ponto de vista do proletariado ao mesmo tempo em que se enfatiza o dinamismo do social. (Brecht apud KONDER, 1966, p. 147) Como se vê, o teatro brechtiano enfrenta a questão do realismo como o desmascaramento direto da realidade - o que, aliás, pode ser justo e eficaz na forma teatral ou literária. Apesar de não lhe negar valor, como

um teatro que leva à interrogação e não dá soluções, entende-se, entretanto, que 'pôr a nu' uma dada situação pode ser útil num primeiro momento, mas é uma maneira um tanto superficial de aproximação da realidade, que pode resultar numa posição relativamente mecânica e imediatista frente ao real. Trata-se de um tipo de 'denúncia' que, mesmo se configurando como uma forma de realismo, não permite o conhecimento das determinações presentes no concreto - e que, aproximativamente, o explicam -, ou ainda, um 'conhecimento pelas causas.' Na relação de fruição, a denúncia pode gerar revolta e mudanças, mas não necessariamente a revolução e a transformação. O desmascaramento de uma realidade adversa só frutifica em ações consistentes e, por conseqüência, em transformações, se embasada em conhecimento intensivo (e extensivo) da realidade concreta. Pode-se dizer que as duas formas de realismo intentam e promovem a consciência, ou o conhecimento da realidade, porém em níveis e graus de densidade diferenciados.

Parece de todo desnecessário estabelecer uma argumentação defensiva sobre a concepção de arte como reflexo da realidade, de LUKÁCS, contra possíveis acusações de mecanicismo²⁷. Entende-se que a breve exposição, anteriormente apresentada, sobre seus fundamentos - na qual fica clara uma forte posição crítico-dialética -, já se constitui em defesa suficiente. Portanto, cabe aqui, em síntese, apenas sublinhar: o objeto estético - uma particularidade, um objeto real que sintetiza uma multiplicidade de determinações e relações, e que passa a existir como fruto da criação/produção do artista -, é uma

²⁷ A quem interessar o aprofundamento da questão, entretanto, recomenda-se a leitura do capítulo intitulado 'A teoria leninista do conhecimento e os problemas da filosofia moderna', na obra *Existencialismo ou marxismo*. (LUKÁCS, 1967, p. 207-252) Para indicar como o reflexo estético, em LUKÁCS, nada tem a ver com um 'espelhamento' passivo, por parte do sujeito, pode-se ler o ensaio intitulado Narrar ou descrever? - na coletânea *Ensaio sobre literatura*, em que o autor estabelece uma discussão entre naturalismo e realismo enquanto confronta os métodos de composição de Zola e Tolstói. Nessa mesma coletânea, outro ensaio - Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels - fornece, igualmente, elementos para a crítica ao sociologismo e ao 'espelhamento.' (LUKÁCS, 1968b, p. 47-99; 13-45)

totalidade que expressa ou apresenta numa ‘nova realidade’, uma nova síntese, a totalidade de uma realidade histórica e social datada, nele concretizada. Esse objeto só pode vir à luz pela mediação de um indivíduo, ele próprio um ser histórico e social datado. Neste sentido, **a arte é realista: reflete a realidade de uma sociedade datada e é portadora, no seu âmago, da complexidade do movimento histórico.** Em LUKÁCS, não se pode interpretar tal ‘reflexo da realidade’ como mecânico, pois que a obra - trabalho criativo eminentemente humano - só pode passar a existir em função do exercício livre e consciente da capacidade de criar, projetar e produzir, num processo de objetivação humana; daí seu necessário partidário, por apresentar, como conteúdo, a expressão de uma visão datada de mundo. O artista como indivíduo, no ato de criar sua obra, como em qualquer outra práxis, não pode abstrair de si mesmo como consciência e autoconsciência: age e expressa nessa ação sua consciência do mundo e sua autoconsciência relativas, sendo-lhe impossível constituírem-se - ele próprio e sua produção - em mero espelho da realidade. Plekhanov, quando escreveu que “a literatura e a arte são o espelho da vida social”, desconsiderou o movimento dialético do real e o artista, na sua concretude de ser-homem-social-histórico, como seu determinante-determinado. Isso, certamente, é impossível atribuir a LUKÁCS a partir de sua extensa obra, fundida no pensamento materialista histórico e dialético.

4.3 RELAÇÕES ARTE-ARTISTA-PÚBLICO: UM DIÁLOGO ENTRE MARXISTAS E NÃO-MARXISTAS ²⁸

Na modernidade, a concepção kantiana de ‘gênio artístico’, adotada pelo romantismo, resultou na defesa de uma arte autônoma em relação à sociedade e à vida, uma arte ‘de artista para artista’, à qual não interessava estabelecer liames com outro público que não o dos ‘iniciados’. No início da modernidade, para essa arte purista, idealista e metafísica, que BOURDIEU denomina ‘arte erudita’ - e CANCLINI ‘arte elitista’-, o ato de negar-se a estabelecer relações e ampliar seu público expressou um repúdio à classe dominante, bem como à necessidade de negar-se a ter suas obras transformadas em mercadoria pela burguesia capitalista. Negação vã, pois que tal fato veio a se consumir, dada a condição própria do capitalismo de transformar em consumo - por cooptação e/ou por imposição, como modismo - todo e qualquer objeto, fato, idéia ou atitude, incluído aí, de roldão, tudo o que possa significar crítica ou contraposição ao sistema.

Em tal contexto e em contrapartida, a ‘arte erudita’ passa a ser considerada pela classe dominante como a grande arte, a única forma de expressão artística a ser reconhecida como detentora de valor estético. Nesse novo quadro, o distanciamento do grande público veio a se tornar imperativo pela necessidade de sustentar a aura de uma arte única, produzida por ‘indivíduos especiais’ ou ‘gênios’ e, como tal, detentora de grande valor (valor de mercado, entenda-se).

²⁸ A decisão de abrir este trabalho à contribuição de não-marxistas (assim como já realizado no capítulo 1, com BOURDIEU) tem por objetivo subsidiar um aprofundamento e um alargamento das concepções marxistas sobre arte. Ao finalizar este capítulo, o motivo específico da decisão foi a possibilidade de uma efetiva contribuição das idéias de ECO sobre as relações entre obra e grande público, o momento da fruição ativa. Em *Obra aberta* - o único ensaio do autor aqui utilizado em função de sua especificidade - Umberto ECO desenvolve idéias que se podem somar e, assim, enriquecer a concepção marxista de arte, considerando-se que o autor, na obra referida, não apresenta nenhuma posição que fira os fundamentos do pensamento materialista dialético, segundo o julgamento da autora .

Ao aprofundar essa distância, a 'arte erudita' se foi desumanizando num processo de ruptura dos laços com a vida real, ao concretizar a pretensão de suspender tudo o que pudesse relacioná-la a um tempo e espaço específicos. A arte passa, então, a adotar rituais - a exigência de domínio de códigos específicos - e se torna reclusa em sua própria forma; forma agora apreendida como um em si, um mundo autônomo, presidido pela neutralidade, até então considerada privilégio das ciências.

Contraditoriamente, trata-se de uma arte que, ao negar seu tempo histórico, afirma-o, denotando perfeita sintonia com o tempo e o contexto social. Essa arte autônoma, que nega o tempo histórico, que pretende ignorar a vida da sociedade e o caráter propriamente humano da arte, na busca de se afastar do público retrata com fidelidade o espírito da sociedade dividida em classes antagônicas, na qual a classe dominante, como proprietária dos meios de produção, igualmente ignora a humanidade do trabalhador, 'coisifica-o', aliena-o de si próprio e como ser genérico ao transformá-lo em mão de obra assalariada. Como promotora da exclusão social e de uma crescente desumanização, a classe dominante tudo faz para se diferenciar e se distanciar da população, ou seja, da classe proletária²⁹.

Segundo ORTEGA y GASSET, o espírito da 'arte pela arte' apresenta uma série concatenada de tendências:

1.º) à desumanização da arte; 2.º) a evitar as formas vivas; 3.º) a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4.º) a considerar a arte como jogo, e nada mais; 5.º) a uma essencial ironia; 6.º) a eludir toda falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização. Enfim, 7.º) a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma." (1991, p. 31)

²⁹ Segundo BOURDIEU, no século XIX, os artistas e intelectuais - apesar de viverem do seu trabalho - não compunham a classe trabalhadora, mas partilhavam da classe dominante, na condição, porém, de fração dominada. (BOURDIEU, 1991, p. 191-194)

Esse autor apresenta a arte desumanizada³⁰ como o ‘novo’, ao qual não se pode - nem se deve - opor resistência, visto que ela representa um “novo estilo” contra formas “arcaicas, exaustivas e periclitantes. [...] Há que se aceitar o imperativo de trabalho que a época nos impõe. Essa docilidade à ordem do tempo é a única probabilidade de acertar que o indivíduo tem.” (ORTEGA y GASSET, 1991, p. 30) Por ironia, a obra em questão visa apresentar justamente uma arte que se supõe ‘atemporal’, que evita toda a forma de vínculo com o espaço e o tempo.

Segundo BOURDIEU, “a arte pela arte, isto é, [...] a arte em que a arte do artista constitui a única matéria e cujo único destinatário é a comunidade artística, constitui uma arte para nada, sobre nada”. (BOURDIEU, 1999, p. 196)³¹ Uma tal arte defende a forma como única possibilidade para a arte autêntica. Esse ‘retirar-se’ da arte correspondeu, no século XX, a um interesse do capitalismo tardio em apartar o indivíduo da experiência social, romper a realidade da vida coletiva. Contraditoriamente, reforça uma coletivização massificada e massificante enquanto o enclausura na sua vida particular, que é proposta (e deve ser assumida) como a única realidade a merecer consideração, como núcleo onde todos os problemas supostamente se originam e devem encontrar solução. Com tal intuito, a sociedade tecnológica, detentora das técnicas de produção associadas a técnicas psicológicas avançadas de propaganda, induz ao consumismo,

³⁰ Segundo escreve o próprio ORTEGA y GASSET, essa arte desumanizada é por ele apresentada de modo não tendencioso, desinteressado, aludindo à neutralidade científica: “Eu não pretendo agora exaltar essa forma da arte e menos ainda denegrir a usada no último século. Limito-me a filiá-las, como faz o zoólogo com duas faunas antagônicas.” (ORTEGA y GASSET, 1991, p. 30) No decorrer da obra, efetivamente, não esboça crítica alguma à arte erudita ou ao processo de desumanização que vai explicitando; assume, assim, uma atitude supostamente neutra, em plena conformidade com a posição da própria ‘arte pela arte’. O tom geral, entretanto, trai um entusiasmo inequívoco por essa forma de arte, que ele qualifica como um “novo estilo.”

³¹ Flaubert expressava, em carta, essa ânsia: “o que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é *um livro sobre nada, um livro sem vínculos exteriores*, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, assim como a terra se sustenta sozinha no ar, um livro que pudesse quase prescindir de tema ...” (FLAUBERT apud BOURDIEU, 1991, p. 197)

utilizando-se precipuamente da exacerbação do individualismo, dificultando - ou mesmo impedindo - a construção da consciência histórica e social dos indivíduos.

Nesse contexto, e como resultado da exclusão social e da gama de preconceitos que a acompanha, o público genuíno de arte passa 'naturalmente' a ser uma pequena elite culta. Para o grande público resta, então, a imensidade de produtos da indústria cultural³², que gera uma arte muitas vezes de grande aparato tecnológico, mas esteticamente empobrecida e, basicamente, sem qualidade humana ou marcada por apelos a emoções rasteiras, que é difundida/impingida, em larga escala, pelos meios de comunicação de massa, em especial pelos de maior penetração, como o rádio, a televisão e o cinema. Em síntese, as relações com o grande público que vêm sendo estabelecidas pela 'arte erudita' e pela indústria cultural se caracterizam, respectivamente, por um distanciamento programado e por uma aproximação invasiva e ultrajante, através de uma produção de qualidade quase sempre rasteira. Obviamente, em nenhum dos casos há respeito à dignidade humana ou preocupação com a formação/educação da sensibilidade e do gosto. Não se pode falar de uma 'relação de fruição', com tal tipo de 'arte' estereotipada, mas somente de um consumo compulsivo, promotor do conformismo, de mentes standardizadas e entorpecidas; em princípio, indivíduos com sérias dificuldades para desenvolver a autoconsciência e uma consciência crítica da sociedade em que vivem, ou seja, semi-esterilizados para conceber e lutar por justiça social e uma democracia efetiva³³.

³² Ver, sobre essa temática, o capítulo 'A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas', na obra *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, de Theodor ADORNO e Max HORKHEIMER (1985, p. 113-156).

³³ A esse respeito, recomenda-se, de modo especial, a leitura de *A educação danificada: contribuições à teoria crítica da educação*, organização de Antônio ZUIN, Bruno PUCCI e Newton RAMOS-DE-OLIVEIRA (1998).

Para aquele que produz uma arte que se pretende social e antropocêntrica, tal situação é absolutamente aversiva. Ao se contrapor para revertê-la, defende a importância de se vencer o distanciamento,³⁴ de se incrementar um processo de reaproximação tendo por objetivo atingir/formar/ampliar o público. Uma das vias é, sem dúvida, uma ação pontual na educação escolar³⁵. A outra, complementar da primeira, a democratização do acesso e a disponibilidade intensiva e extensiva, para a maioria da população - independentemente de idade -, de uma arte de qualidade estética elevada. Trata-se de arquitetar ações democratizadoras do acesso, diretamente direcionadas às parcelas da população excluídas do consumo da arte de boa qualidade, logo, as mais sujeitas ao assédio e aos efeitos deletérios da maior parte dos produtos da indústria cultural. No estabelecimento de relações íntimas entre arte, artista e grande público, simultaneamente, pode-se

³⁴ Michael Fried, num ensaio intitulado *Art and objecthood* (analisado por HARRISON e WOOD), distingue dois modos de relação entre espectador e obra. No primeiro, - relativo a uma arte humanizada - o espectador “percebe um objeto tal como ele concretamente é, algo que existe no espaço e no tempo. Dessa forma, a experiência é interessante na medida em que a relação entre espectador e objeto pode ser envolvida em drama, ou seja, na medida em que esse relacionamento possa ser tornado ‘teatral’”. [Nesse caso] as relações que importam são as que regem a *interação* entre espectador e objeto.” A esse modo de experiência ele contrapõe o modo Modernista [sic] - o da arte desumanizada -, que deve levar o espectador a ver no objeto as suas *relações internas*, resumindo-se nelas a identidade da obra. Portanto, “o espectador é envolvido por uma configuração formal que parece ‘instantaneamente presente’”. (HARRISON; WOOD, 1998, p. 191) Portanto, nesse ‘modo modernista’ - a arte autônoma, que suspende o espaço e o tempo na obra - o espectador como indivíduo, alguém que vive num tempo e espaço determinados e neles pauta a busca dos significados - fica sem apoio algum para ‘entrar na obra’. Resta-lhe apenas a aparência, a forma, na qual deverá tentar descobrir um significado. A única resposta viável às perguntas “O que isso significa? O que é isso?” será “Isso não é nada...são só formas e relações entre formas!” Deve-se convir que o estabelecimento de uma ‘relação’ com formas puras, com abstrações se torna difícil ou impossível a quem não domine códigos específicos, para o que necessitaria de considerável bagagem cultural. Considerando-se essa realidade, não é de se estranhar a reação da artista plástica Martha Rosler, que, em entrevista datada de 1991, ao fazer alusão ao ensaio de Fried, declara “... que era uma espécie de defesa terrivelmente rígida e formal do Modernismo puro, e ele falava da arte que não seguia esses preceitos Modernistas como sendo ‘teatro’. E eu disse: ‘na mosca, é isso aí, está certo!’ a arte que hoje é importante é uma forma de teatro, e uma das coisas que isso significa é que ela tem de estar no mesmo espaço que o espectador....” Rosler usa fotos, textos e vídeos sobre temas sociais visando ativar o público, da mesma forma que “deveríamos todos ser ativados como sujeitos de uma cultura que pretende fazer de nós todos espectadores em lugar de cidadãos participantes.” (HARRISON; WOOD, 1998, p. 160)

³⁵ Por delimitação do tema, o presente trabalho não se atém a essa forma de educação.

promover a familiarização e o desenvolvimento do gosto, tão necessários para que se possa pensar em formação e ampliação de um público de apreciadores ativos. É bom que se ressalte: o interesse é direcionado à formação de um *público ativo*, que adquira condições de aguçamento da sensibilidade não apenas para se envolver com as obras de arte, mas que, a partir de uma fruição ativa, as obras possam lhe proporcionar condições de elevação da consciência e da autoconsciência e, quiçá, através delas, possa a arte ser uma auxiliar efetiva na promoção das necessárias transformações sociais, como se verá com LUKÁCS e FISCHER, na seqüência. A contribuição de Umberto ECO é fundamental para esse processo, por ampliar a percepção e a reflexão do próprio artista quanto às possibilidades frutivas da obra de arte.

Em se tratando de produto artístico, na relação artista/obra o criador não se encontra sozinho, pois, como obra de arte, ela é co-produzida na relação de fruição público-obra. No ensaio intitulado *Obra aberta*³⁶, Umberto ECO trata, especificamente, dessa relação. Para ele, num sentido mais empírico, obra aberta é “uma categoria explicativa, elaborada para exemplificar uma tendência de várias poéticas”³⁷ presentes na arte contemporânea. (ECO, 1997, p. 26) Não cabe, daí, pensar na existência de ‘obras abertas’ e ‘obras fechadas’, visto que a abertura - como ambigüidade possível em relação à diversidade de interpretações - é característica de toda obra de arte.

³⁶ De acordo com o autor, é importante que se esclareça: ‘obra aberta’ não se constitui numa categoria crítica e não tem relevância axiológica: trata-se de um *modelo hipotético*, apesar de construído sobre inúmeras análises concretas. O termo ‘*modelo*’ é entendido como uma abstração, “um processo artesanal e operatório” elaborado para designar “uma forma comum a diversos fenômenos”, no caso, para “indicar em diversos modos de operação uma tendência operativa comum, a tendência a produzir obras que, do ponto de vista da relação de consumação, apresentassem similaridades estruturais.” (ECO, 1997, p. 26)

³⁷ O autor compreende ‘poética’ “não como um sistema de regras coercitivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto da obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista.” (ECO, 1997, p. 24)

Existe, contudo, o artista que apreendeu o significado e a importância da relação interpretativa, que não se sujeita “à abertura como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (ECO, 1997, p. 42), pondo em jogo “a possibilidade da comunicação de um ato de vitalidade; a provocação intencional de certo jogo livre de reações” no público. (ECO, 1997, p. 170) Esse é o caso de muitos artistas plásticos - como também das demais áreas - cuja produção é pautada pela concepção de ‘arte social’. O artista, ao pressentir nessa ‘abertura’ a grande e essencial possibilidade tanto para o público fruidor quanto para ele próprio, passa a pensar e agir no sentido contrário à poética do unívoco³⁸ - aquela que se configura por um estreitamento das possibilidades de leitura, como, por exemplo, os artifícios de

³⁸ Importa lembrar que a poética do unívoco foi possível num contexto histórico específico: a sociedade imperial e teocrática, por exemplo, marcada por uma visão regrada, ordenada e hierárquica de mundo, em que o pensamento do autor/criador podia (e devia!) demarcar regras de leitura para a sua produção. (ECO, 1997, p. 44) Hoje, entretanto, no início do século XXI - assim como nas últimas décadas do século passado -, na sociedade ocidental, não há prescrições culturais ou fronteiras à arte pluralista e multidimensional, por dois motivos: de um lado, é imensa a capacidade de assimilação, de subsumir toda ordem de manifestação a favor ou contra o *establishment*. Nada parece ameaçá-lo; de outro, não há - nem faria sentido! -, no interior da área, qualquer interesse no estabelecimento de regras. Caso houvesse, isso seria completamente desnecessário: no seio da sociedade tecnológica, o totalitarismo cultural se manifesta na aceitação indiferente da pluralidade, institucionalizando-a, integrando-a; cultiva, porém, uma unidimensionalidade, enraizada na própria maneira de perceber, sentir e se comportar frente ao mundo; um dos resultados do pensamento positivista unidimensional é que a luta pela liberdade e pela autodeterminação perde o sentido, enquanto a “a vida administrada for confortável e até ‘boa’ [...] Se os indivíduos estão satisfeitos a ponto de se sentirem felizes com as mercadorias e os serviços que lhes são entregues pela administração [...] E se os indivíduos estão precondicionados de modo que as mercadorias que os satisfazem incluem também pensamentos, sentimentos, aspirações, por que deveriam desejar pensar, sentir e imaginar por si mesmos? [Em suma,] uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida...” (MARCUSE, 1967, p. 63-64; 23. Ver, também, capítulos 1 e 2) Para uma porção considerável da população - aí incluídas, além da classe burguesa, vastas camadas da classe proletária -, hoje, tudo é visto pela ótica redutora do consumo como forma de excitação ou de reconforto; a maioria supera, aparentemente, frustrações de qualquer nível, comprando algo “*que tem a sua cara*”, “*tem seu jeito único de ser*”, que conforta, pois que, assim, fica ‘comprovado’, para cada um, que “*sabe o que quer*”, sinônimo ilusório de “*sabe-se quem se é*”. Tenta-se, em vão, pelo consumo, sentir-se como *sujeito da própria vida*! Vive-se uma espécie de modorra coletiva: é a era da acomodação pacificadora, que, em muitos casos, gera o ‘prisioneiro feliz’: por não ter consciência de sua condição, sequer chega a conjecturar a existência de outras maneiras de ser, de um outro mundo por trás dos muros da ‘aparência’, dentro dos quais nasceu e foi criado. A arte, como reduto da liberdade, da criação, aquela que se pensa como forma de humanização, não se pode conformar - na totalidade de sentidos que esse termo comporta - com tal realidade.

perspectiva que forçavam uma consciência convergente no espectador, levando-o a ver a pintura de uma única forma possível - considerada a correta -. (ECO, 1997, p. 44)

Sendo a criação artística uma forma de trabalho que estrutura materiais, portanto, um modo de formar,³⁹ a arte “pode dirigir seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela, unicamente através desse modo de formar; ao mesmo tempo que, somente pelo exame da obra como modo de formar, [...] podemos reencontrar através de sua fisionomia específica a história da qual nasce.” (ECO, 1997, p. 33) Dessa forma, a obra de arte se constitui numa ‘metáfora epistemológica’, pois representa “a repercussão, na atividade formativa, de determinadas aquisições das metodologias científicas contemporâneas [uma ‘consciência teórica’ difundida pela circulação intra e intercultural de idéias], e a reafirmação, na arte, daquelas categorias de indeterminação, de distribuição estatística, que regulam a interpretação dos fatos naturais.” (ECO, 1997, p. 154-155) Muitas das estéticas contemporâneas, nesse contexto, expressam a noção de obra de arte como estruturas⁴⁰ essencialmente ambíguas, com frequência voltadas para o informal, o desordenado e o casual, em busca da indeterminação dos resultados. Entretanto, a idéia do caos no processo da construção da obra é meramente aparente, pois nele há uma intenção que funde elementos formais, de signos e relações de gestos

³⁹ Por ‘forma’, o autor entende “um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (idéias, emoções, predisposição a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que - articulando-se - volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas.” (ECO, 1997 p. 28) Por esse prisma, o ‘informal’ não decreta o fim da forma, mas dilata sua concepção: “*a forma como campo de possibilidades*”. (ECO, 1997, p. 174)

⁴⁰ ECO utiliza, eventualmente, ‘estrutura’ por ‘forma’, “mas uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis [...] (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.)”. Quando assim usado, o termo ‘estrutura’ enfoca, no objeto, não sua consistência física mas a capacidade de ser analisado, decomposto em relações, com o objetivo de isolar, entre as demais, a relação frutiva, que diz respeito imediato à obra ‘aberta’. (ECO, 1997, p. 28)

e de intenções, fusão que redundando numa totalidade estética, ou, no ‘resultado estético’ que a cultura ocidental reconhece como a característica da arte. (ECO, 1997, p. 175)

No ato da fruição, a totalidade da obra se confronta com a totalidade do sujeito receptivo, pois que este não se encontra na condição de *tabula rasa*: toda a experiência anterior, fruto das determinações sociais, está atuante no momento do prazer estético. “Qualquer sujeito receptivo coloca incessantemente em confronto a realidade refletida pela arte com as experiências que ele mesmo adquiriu”, o que não se dá por um cotejamento mecânico [ou racional]; “a correspondência se estabelece entre duas totalidades, entre a totalidade da representação concreta e aquela da experiência adquirida” e é nesse confronto que se dá a ampliação e o aprofundamento possibilitado pela totalidade da obra. (LUKÁCS, 1968a, p. 293) BAKHTIN, entretanto, em escrito do seu período fenomenológico, alerta que o sujeito não se deve deixar envolver pela obra, mas se colocar de um ponto de vista de fora dela; poderá, então, captá-la na sua totalidade, tornando-se assim um “contemplador dotado de uma atividade estética” e, como tal, “parcialmente, seu criador (por tê-la transposto a um novo plano, estético, e convertido num todo estético e significativo)” diferente da obra original. (BAKHTIN, 1992, p. 91)

Entende-se que a efetividade de um trabalho assim produzido, entretanto, se dá, necessariamente, **para além da obra**, numa relação frutiva/ativa estabelecida com o público, e não apenas **na obra**.

Em primeiro lugar, **para além da obra**, no sentido de que a ‘obra aberta’ não admite uma visualização rasa; pelo contrário, encerra a tendência de fomentar no indivíduo fruidor, nas palavras de Pousseur, “atos de liberdade consciente” que o posicionam “como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade*

que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída.” (Pousseur apud ECO, 1997, p. 41) Como indica BAKHTIN, a característica da ‘comunicação estética’ é a de que ela é exaurida de modo completo no ato da criação de uma obra artística “*e nas suas contínuas recriações por meio da co-criação dos contempladores ...*” (1976, p. 4)

Em segundo lugar, **na obra**, porque a fruição, por mais solta e livre que seja, não é mera aventura pessoal/individual: é um processo com endereço, necessariamente referido à obra; esta não pode deixar de ser o ponto referencial para o fruidor, ou seja, “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.” (ECO, 1997, p. 22-23) Somente pelo fato de ser um objeto estruturado, uma nova realidade social, a obra pode constituir-se como pólo numa interrelação e permitir uma integração: “o artístico é *uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte.*” A obra “se torna arte apenas no processo de interação entre criador e contemplador.” (BAKHTIN, 1976, p. 3)

O autor, segundo sua intenção, organiza a matéria, delimita-a como um espaço de sugestões possíveis; a obra, por conseguinte, “antes de campo de *escolhas a realizar*, já é um campo de *escolhas realizadas*” (ECO, 1997, p. 172), pois, mesmo que seja constituída de modo informal, casual e desordenado, é resultado de uma intenção do artista. E é isso que a institui como obra de arte, como o fator desencadeante do desfrute das qualidades estéticas no processo interpretativo/fruitivo/ativo; contudo, sem sofrer alteração em sua singularidade. A ‘abertura’ só faz sentido conquanto a obra, como forma acabada, mantenha-se presente ao fruidor: é a condição para que a dialética público-obra-artista-público se estabeleça como fonte de enriquecimento para as partes envolvidas. Conclui ECO:

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 1997, p. 40)

O fruidor, frente a essa arte da vitalidade, aparentemente casual e indeterminada, extrai/aduz informações, em termos de *quantidade* e de *qualidade*: - quando retira dos signos contidos na obra a maior *quantidade* possível de sugestões, aduzindo-lhes abundantes associações pessoais; - quando estabelece as conexões entre essa quantidade de informações e as *qualidades* estruturais da obra. Nesse processo, constrói-se a consciência prazerosa - e a cada passo surpreendente - de que se está em comunicação com “o resultado de uma organização consciente, de uma intenção formativa”, o que reverte no reconhecimento pessoal do autor e de seu universo cultural implícito/explicito na obra. (ECO, 1997, p. 176)

Para FISCHER, encontra-se aí um aspecto do valor da arte, que, por concernir ao homem total “capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser.” (FISCHER, 1987, p. 19) Viabiliza-se assim, a experiência de mudar, ser de outra forma, testar possibilidades. A obra aberta, por conseguinte, garante uma forma de fruí-la peculiarmente rica e imprevisível, de grande valor para a cultura pessoal e coletiva, visto que tudo nela incita a perceber, “conceber, sentir, e portanto *ver* o mundo segundo a categoria da possibilidade.” (ECO, 1997, p. 177)

A arte concretizada em ‘obra aberta’ - assim assumida pelo autor - permite ao fruidor conhecer e se reconhecer no mundo, situar-se na sua contemporaneidade, reafirmando a inteligibilidade de seu mundo. Pode experimentar, na ‘insegurança’ da apreciação/fruição estética de uma obra, a paradoxal ‘segurança’ de que vive num mundo de possibilidades, real e viável. A relação de fruição facilita, assim, o

fortalecimento do indivíduo frente às suas condições concretas de vida, facilitando-lhe a compreensão das possibilidades e viabilidades de transformação, pela experiência do ‘novo’ apresentado na obra, como o teatro épico de Brecht⁴¹, que leva à permanente inquirição, nunca ao conforto das soluções fáceis.

A concepção de obra aberta, então, se estabelece ao possibilitar “uma comunicação tanto mais rica quanto mais aberta,” que se faz “no delicado equilíbrio entre um mínimo de ordem admissível e um máximo de desordem. Esse equilíbrio assinala o limiar entre o indistinto de todas as possibilidades e o campo de possibilidades.” (ECO, 1997, p. 168). ‘Um mínimo de ordem e um máximo de desordem’ apontam para a proximidade entre arte e vida - numa arte que pretende e busca a proximidade -, pois a vida, apesar de, em tantos momentos, parecer caótica, rege-se sempre por algum tipo de racionalidade, que poderá, entretanto, ser difícil pôr em evidência. Logo, trabalhar sob tal desafio, em tal limiar, significa produzir ‘sobre o fio da navalha’, tornando-se árduo o processo de discernir - tanto para o artista quanto para o público ou os críticos - entre arte e não arte, entre o esteticamente valioso e a superficialidade banal, como apontou Dubuffet, em carta a Mandiargues, descrita por este num ensaio dedicado ao artista:

Pouco antes da exposição, Dubuffet escrevia-me que suas *texturologies* levam a arte a um ponto perigoso, onde as diferenças entre um objeto suscetível de funcionar como máquina para pensar, como *écran* de meditações e vidências, e o objeto mais vil e desprovido de interesse tornam-se extremamente sutis e incertas. É fácil compreender que as pessoas interessadas pela arte se alarmem quando esta é levada a um ponto tão extremo que a distinção entre o que é arte e o que não é mais nada corre o risco de tornar-se embaraçosa. (Mandiargues, apud ECO, 1997, p. 172)

⁴¹ A esse respeito, ver o texto de Walter BENJAMIN, O que é o teatro épico? (In: BENJAMIN, 1991c, p. 202-218).

No momento da fruição, essa incerteza do criador contamina o espectador atento. Nada lhe é ‘garantido’, objetivamente, na obra, impelindo o apreciador a uma reflexão enriquecedora da personalidade - consciência e autoconsciência em movimento dialético -, pois que, nesse tipo de arte ousada, não há como se embriagar na receptividade direta. (LUKÁCS, 1968a, p. 292; 296) Caso queira fruir a obra, o espectador deverá arriscar-se a fazer interpretações mais ousadas, permitindo-se mergulhar com maior intensidade no papel de co-criador. Nesse caso, “... é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão da nossa relação ativa e axiológica, é preciso *ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia*, e desta forma superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 58-59)

Sob a égide da vitalidade, da coragem e da audácia, e em nome de uma arte social calcada na verdade, muitos são os artistas que produzem trabalhos que, malgrado serem exigentes tanto no que tange ao seu projeto/elaboração/apresentação quanto à sua interpretação, possibilitam e premiam com inusitado prazer estético e intelectual - além de crescimento e enriquecimento humanos - a quem enfrenta o desafio de se envolver com a obra e se entregar a ela, como fruidor. Trata-se de uma arte em que a complexidade ganha proporção pelo fato de que o artista não trabalha com soluções, mas apenas intenta lançar propostas ao público. Roland Barthes exprime bem esse espírito em um texto sobre o teatro de Brecht: “... é um teatro da consciência, não da ação, do problema, não da resposta; [...] todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um *Procure a solução* [no original, *Cherchez l'issue*] endereçado ao espectador ...”. O papel do teatro brechtiano - e da arte, pode-se aduzir - “não é transmitir uma mensagem positiva [...] mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado.” (BARTHES, apud ECO, 1997, p. 27) E

somente o que é decifrado, compreendido poderá ser transformado, superado.

No próximo capítulo, a descrição de uma obra performática que, ao ser disponibilizada a todos, na praça, por seis horas corridas, permitiu que se estabelecessem entre o público, a artista e a obra ‘relações ativas e axiológicas’ através da participação de grande número dos presentes, que, livremente, ‘ingressaram como criadores no que viam’, como se expressa BAKHTIN. O trabalho era essencialmente questionador, aberto a toda ordem de interpretação e de adesão; uma “máquina de pensar”, nas palavras de MANDIARGUES, apesar da singeleza do visual e dos materiais. Para levá-lo à praça a *performer* passou pelas mesmas dúvidas de Dubuffet, sobre suas *texturologies*, porque se trata de uma obra que acontece no limiar entre arte e não arte. Nela, nada está garantido: foi produzida no ‘fio de navalha’. Uma fortíssima determinação da artista, entretanto, fez com que vencesse os muitos obstáculos, do projeto do tanque à feitura do gelo, passando pelos entraves financeiros e burocráticos, até o medo (pessoal e profissional) de se expor em plena praça, compondo o trabalho que sofrera sanções de um júri especializado. **“SENTENÇA, porém, jamais poderia ser um projeto para ‘dormir na gaveta’, como tantos outros”**, segundo a autora. A seguir, a descrição, as interpretações e análises da obra.

5 RELAÇÕES ARTE-ARTISTA-PÚBLICO: AS POSSIBILIDADES ESTÉTICO-EDUCATIVAS DE UMA OBRA ABERTA

Toda obra de valor discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época.

Georg Lukács

Antes de iniciar a descrição, as interpretações e análises de *SENTENÇA*, é importante que se façam alguns esclarecimentos a respeito da vida profissional de M. Inês Hamann anterior à profissão de artista¹, visto que principiou os estudos de arte apenas em 1994 - aos 47 anos - e começou a produzir suas obras somente em meados de 1996.

De 1968, quando cursava o último ano de Filosofia (PUC/PR), até 1994, M. Inês exerceu o magistério. Foram vinte e seis anos - seis dos quais trabalhando no segundo grau e os restantes em universidades. Nesse período, a experiência ensinou-lhe, entre outras coisas, quão importante é, para um educador, propiciar aos alunos, além do conhecimento, condições efetivas - e não meramente oportunidades - para uma abertura a novas percepções, ao estabelecimento de um processo de reflexão sobre a vida cotidiana, para que as pessoas se conheçam e lancem-se desafios. Enfim, para que se sintam vivas e apaixonadas pela vida, o suficiente para promoverem as transformações que compreendam como necessárias para si e para a sociedade. Da mesma forma, ao longo dos anos ela foi percebendo a importância - ao mesmo tempo que desenvolvia a capacidade - de respeitar as possibilidades dos indivíduos e nelas confiar.

Como resultante desse aprendizado, foi com espírito e paixão de artista e educadora que se propôs a levar seus trabalhos para a

¹ No Anexo 2 existe uma cópia do Currículo Artístico sucinto de M. Inês Hamann.

praça². Ao tratar o público das ruas com o mesmo respeito e confiança, ela intenta que sua arte seja uma contribuição verdadeira para o desenvolvimento de uma nova sensibilidade estética, que propicie a todos condições efetivas para superar o cotidiano massificante e massacrante a que são submetidos em sua rotina de trabalho e de vida. A artista espera que, no contato das pessoas com a obra, da artista com o público, das pessoas umas com as outras no âmbito das obras, gerem-se condições favoráveis à sensibilização e à reflexão, para que todos, juntos, possam desenvolver formas de se humanizarem; que se crie ou se reavive a sensibilidade e a reflexão, a paixão pela vida e o espírito combativo na luta pelas necessárias transformações pessoais e sociais.

Em decorrência desse seu posicionamento, havia se proposto a levar seu trabalho para a praça **muito antes dos acontecimentos** que, na seqüência, passa-se a relatar.

5.1 A POLÊMICA

A 'instalação com *performance*' intitulada *SENTENÇA* foi regularmente inscrita para concorrer ao *53º Salão Paranaense* (1996). O julgamento do *Salão* era, até à época, realizado a portas abertas, com lugares reservados ao público, nas dependências do Museu de

² Outras 'instalações com *performance*', posteriormente apresentadas: *Contradições* (4m² - 10 minutos), repetida por nove noites alternadas, compondo a individual *Vita hic fuit*, no *Atelier e Galeria Art8* - Curitiba (PR) entre setembro e outubro/1997; *Velar* (3.75m² - 60 minutos), na avenida principal de Antonina (PR), durante o *8º Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná*, na noite de 10/jul./98; *Velar é Preciso* (6m² - 60 minutos), no pátio do Solar do Barão - Fundação Cultural de Curitiba - Curitiba (PR), na noite de 23/nov./98, data da abertura da exposição em parceria *Três Artistas no Solar*, da qual a artista participou com nove trabalhos, distribuídos em três salas; *Utopia?* (12 m² - 12 minutos), na abertura da individual *Da Utopia* - Inter Americano Galeria de Arte, Curitiba (PR), na noite de 17/ago./2000.

Arte Contemporânea do Paraná (MAC)³. Naquele ano, casualmente na presença de amigos da autora de *SENTENÇA*, essa obra, bem como as de dois outros artistas locais conhecidos, foi selecionada por unanimidade pelos cinco jurados. No dia consecutivo, durante reuniões a portas fechadas, **exclusivamente** para determinar a premiação final - segundo as normas do *Salão*, amplamente divulgadas -, três obras, entre elas *SENTENÇA*, foram excluídas do certame, indo para a lista dos trabalhos recusados. Tal fato, além de se constituir numa afronta ao público, gerou revolta entre os artistas presentes ao julgamento e, em especial, naqueles diretamente prejudicados⁴, repercutindo muito mal na imprensa local, que procurou os artistas para que dessem uma entrevista. A matéria, de autoria do jornalista José Carlos FERNANDES, foi publicada, sob o título *Madureza das Artes* (Anexo 1), na semana seguinte ao acontecido, ocupando precisamente meia página do caderno *Cultura G*, do jornal *Gazeta do Povo* - periódico de circulação ampla no Estado e em muitas capitais brasileiras - de 11 de dezembro de 1996. Lamentavelmente, como já era esperado, nenhuma satisfação foi dada aos artistas injustiçados e nada foi alterado quanto à exclusão de seus trabalhos, do *Salão*.

³ A partir do ano seguinte - 1997, sem que fossem dadas explicações públicas, as normas do *Salão Paranaense* foram mudadas, aparentemente por iniciativa da direção do MAC.. Desde então, tanto o julgamento quanto a premiação são realizados sem a presença de público.

⁴ Os outros dois artistas injustiçados, apesar de minha insistência, não quiseram levar suas obras para a praça. O motivo alegado foi o de que nossos trabalhos eram muito díspares, além do fato de que o material de que era feito o deles - caixas e gravuras em papel -, impedia sua mostra ao ar livre, pois, expostos às intempéries, seriam destruídos. Um outro colega, fotógrafo, músico e gravador, cujos trabalhos haviam sido excluídos na fase pública do julgamento, dispôs-se a me acompanhar, aceitando o desafio de levar suas obras para a praça, como protesto pelos colegas injustiçados; cedeu-me, inclusive, graciosamente, duas grandes caixas de som de que eu necessitaria para a peça musical que compunha a instalação. Seus trabalhos eram três grandes gravuras sobre folhas de alumínio, que se supunha não serem afetados por uma eventual chuva. Entretanto, ao final da mostra, ele perdera totalmente a obra: a tinta havia se dissolvido por completo sob as pancadas de chuva torrencial, fato que, ironicamente, equiparou nossos trabalhos, apesar de bastante diferentes: ambos, literalmente, 'derreteram' durante a exposição.

Por esse motivo, a exposição de *SENTENÇA*, na praça, foi propositadamente marcada para o dia 19 de dezembro daquele ano, data de abertura do *Salão Paranaense* (prevista para as 19h00), a fim de que a mostra também servisse como protesto contra o descaso e o desrespeito do júri, tanto para com o público e os artistas presentes ao julgamento quanto para com a classe artística em geral. O local escolhido foi a face oeste, no lado sul da Praça Zacarias, em Curitiba (PR) - a 50 metros da entrada do MAC, onde se realizaria o *Salão*.

5.2 A OBRA E O PÚBLICO

Descrição da obra

Título: *SENTENÇA*

Técnica: instalação com *performance*⁵

Dimensões: - estrutura de ferro: 2,95 m (alt.); 1,70mx1,10m (base)

- cubo de gelo : 0,70m x 0,70m x 0,70 m - peso: 130 kg

- gaiola e pranchões de ferro: 0,75m x 0,75m x 0,75m

- lona plástica: 2,50m x 2,00m

Meios de expressão: ferro, gelo, víscera (coração de boi -1,50kg),
tecido de algodão e lona plástica

Performer: M. Inês Hamann

Fundo musical: Ária n. 37: *O Lamento de Dido*, da ópera *Dido e Enéas*,
de Henri Purcell (1659-1695), gravada em CD e interpretada por
Jessie Norman

Data: 19.12.96

Local: Praça Zacarias - (face oeste) - Curitiba - PR

Horário: das 17h30 às 23h30min.

⁵ No *TEXTOO VISUAL* - fotos 6, 7 e 8, a *performer* e partes da instalação aparecem em primeiro plano. Nas demais fotos, o conjunto do trabalho aparece à distância ou em meio ao público.

A **instalação** era constituída por um cubo de gelo, em cujo centro havia um coração de boi costurado com fios de náilon, que devia se desprender a meio do processo de descongelamento (cairia sobre a artista). O cubo ficava preso numa gaiola fixada sobre dois pranchões de ferro. O conjunto todo permanecia suspenso por correntes presas a uma talha, fixada num suporte de ferro tubular. Por baixo de tudo, no chão, uma lona plástica preta delimitava a área do trabalho.

A *performance* consistia, basicamente, na presença da artista, sentada sob o cubo de gelo, encharcando-se com a água do descongelamento, trajada com uma mortalha longa e um capuz de algóz, ambos em algodão preto. A *performer* movimentava-se muito pouco e falava com o público apenas se interpelada diretamente. Após a queda do coração, ela deveria oferecê-lo ao público.

À frente da artista, sobre a lona, havia cópias de uma montagem fotográfica em preto e branco (para ser levada pelo público) das diversas partes do conjunto da obra, ampliadas e cortadas em nove retângulos, que reproduziam o desenho da gaiola. Ao lado, numa faixa, lia-se: **“ESCOLHA E LEVE A PARTE DA SENTENÇA QUE LHE CABE”**.

A *performance* foi acompanhada por uma peça musical, a Ária n.º 37, conhecida como o “*O lamento de Dido*”, da ópera “*Dido e Eneas*”, de Henry Purcell (1659-1695 - Inglaterra), interpretada pela soprano Jessie Norman, acompanhada de coral.

Observação: dado o fato anteriormente descrito sobre o *Salão Paranaense*, a artista achou por bem colocar o público a par da polêmica. Dessa forma, providenciou cópias em xerox da matéria *Madureza das artes* (inicialmente eram 60; depois de levadas pelo público, outras 50 foram providenciadas por amigos e rapidamente consumidas), foram deixadas sobre o fundo do tanque (colocado de

borco) usado para a feitura do bloco de gelo, a uns dois metros do trabalho, à esquerda da *performer*. Havia também, à disposição do público (cópias em igual número), um recorte do jornal *Folha de Londrina*, do mesmo dia, que noticiava a exposição do trabalho em matéria intitulada *Sentença em praça pública critica Salão Paranaense*, assinada pelo jornalista Zeca CORRÊA LEITE (Anexo 1).

O público

O público que se fez presente era formado, basicamente, de trabalhadores, visto que o espaço fica a uma quadra de distância de um grande terminal rodoviário – a Rua da Cidadania da Praça Rui Barbosa -, que serve a zona sul da cidade de Curitiba. Os bairros - a maioria deles com vida própria - caracterizam-se como de classe média-média e média-baixa, permeados por algumas favelas, bolsões de pobreza e miséria. A maioria dos habitantes são trabalhadores da indústria (a Cidade Industrial é um destes bairros), do comércio e de serviços. O local escolhido é de intenso tráfego de pedestres, pois constitui-se quase que em passagem obrigatória para quem desembarca no terminal e se dirige ao ponto mais central da cidade - a Avenida Luiz Xavier, situada a uma quadra de distância, que abriga a famigerada “Boca Maldita”.

Além desse público, estiveram presentes à exposição muitas crianças de rua, crianças acompanhadas dos pais, comerciantes dos arredores da praça, artistas plásticos⁶, como também algumas autoridades vinculadas à área da cultura e das artes no Paraná.

⁶ Muitos dos artistas presentes foram previamente avisados pela autora sobre a ocorrência do evento. Alguns deles se propuseram graciosamente a ajudar; uma amiga, em especial, pôs à disposição da artista a estrutura de ferro de três metros, que era utilizada na fábrica da família; outra emprestou a caminhonete da empresa de construção do marido e, gratuitamente, transportou sozinha, da fábrica até a praça -cerca de 12 quilômetros-, a enorme peça; muitos participaram dos preparativos e montagem, enquanto outros fotografavam o processo; posteriormente outros tantos, junto a agregados, realizaram de forma espontânea, diversas interferências na obra, no transcorrer da exposição. Muitos colegas, entretanto,

5.3 DEPOIMENTOS, REAÇÕES E INTERPRETAÇÕES

As reações, depoimentos e interpretações do público serão agrupados sob duas formas: em primeiro lugar, as ações e reações espontâneas do público e da artista, segundo o registro e a percepção da própria artista⁷. Em seguida, os depoimentos, reações e interpretações de alguns amigos, colegas e conhecidos que permaneceram circulando entre o público durante o período em que a *performance* ocorreu. Tais depoimentos foram gravados na casa da artista alguns dias após o evento; entre os que puderam se reunir para a gravação, estavam três artistas plásticos, dois professores universitários, um engenheiro e uma estudante de nível médio.

a) Ações e reações espontâneas do público e da artista: percepções e interpretações da *performer*

Início a exposição com as impressões registradas por mim própria: logo que me sentei sob a estrutura, coberta dos pés à cabeça pela mortalha e capuz, desatei a chorar, por uma emoção inusitada, pois, além de ser o meu primeiro trabalho de *performance* levado a público, no exato momento em que me postei sob o gelo - sentindo de imediato a água a escorrer pela cabeça e costas -, caiu uma forte pancada de chuva, que me encharcou por inteiro. Em decorrência, as pessoas, aglomeradas, que cercavam a obra (TEXTO VISUAL - Foto1) correram para debaixo das marquises a fim de se proteger (Foto2).

apenas tomaram conhecimento da mostra no próprio local porque, no mesmo dia e horário, e a apenas 50 metros de distância, realizava-se a abertura do 53º Salão Paranaense, nas dependências do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o que motivara a muitos acorrerem ao MAC.

⁷ Por compreender o depoimento e as interpretações da autora, o texto, deste ponto até o início das análises da obra (item 5.4, à p. 189), será redigido em 1.ª pessoa do singular e, eventualmente, em 1ª do plural.

Fiquei só; um estranho e denso sentimento de abandono e solidão me assaltou, bruscamente, fazendo-me desandar num choro convulsivo (Foto3). Mais tarde, soube que muitos dos presentes choraram comigo. Enquanto isso, a despeito da chuvarada, uma equipe de televisão chegou e se pôs a filmar o trabalho (Foto 4). Parece que o cinegrafista e o iluminador também se contagiaram com a emoção pois, após uns dez minutos de filmagem, a equipe ia se retirando, em silêncio. Já parcialmente recuperada, tomei a iniciativa de indagar se não lhes interessava saber algo sobre o trabalho. Perguntaram-me: "*Mas você agüenta?*" e então realizaram a entrevista⁸. Em seguida, mantive-me calada enquanto o público não solicitou que falasse.

Durante um tempo indeterminado, observei com atenção as reações das pessoas, apesar de o meu campo de visão ser restrito, pois os óculos afastavam do rosto as pequenas aberturas do capuz. A maioria dos presentes permanecia parada, atenta e quieta, por algum tempo (10 a 15 minutos), antes de se retirar; alguns sacavam máquinas, com as quais fotografavam a obra.

Muito me impressionou ver as pessoas 'se espremendo' para ler a única cópia da matéria do jornal - a que restou das 60 colocadas à disposição do público -, presa sobre o tanque emborcado. Mesmo com a pouca luz vinda do poste da rua - então já escurecera -, e apesar de as letras da matéria serem bastante miúdas, enquanto o jornal não se esfacelou de vez (eventualmente caíam fortes pancadas de chuva), as pessoas da rua persistiam no esforço de ler.

Passados mais ou menos quinze minutos do início da *performance*, a pedido de pessoas desconhecidas, uma amiga veio

⁸ Há um registro (em vídeo) da notícia veiculada pela TV Bandeirantes, no noticiário local do meio-dia. Curiosamente, o texto da notícia assim inicia: "*Apesar do protesto, abriu ontem à noite o 53º Salão Paranaense etc., etc...*" Dessa forma, aparentemente, dentro do espírito sensacionalista televisivo, o protesto e a obra ganharam um colorido e um relevo inusitados e imprevisos, pois que nunca existiu qualquer intenção, por parte da artista, de embargar, sequer atrapalhar a abertura do Salão.

conversar comigo na tentativa de me demover do propósito de ficar sob a pingadeira do degelo (muitos expressavam a preocupação de que eu adoecesse ou o temor pelo risco de toda a estrutura despencar sobre mim), no que não teve sucesso. Confessei-lhe estar também temerosa, mas expliquei que eu era parte integrante do trabalho e este perderia o sentido se eu de lá me retirasse. Aproveitando a ocasião, algumas pessoas do público tomaram a iniciativa de perguntar-lhe se poderiam falar comigo, ao que assenti, pois se tratava de uma obra aberta à interação; não havia nada programado para acontecer, a não ser o coração desprender-se do gelo e cair sobre mim. Ironicamente, justo esse fato não chegou a ocorrer, dadas as condições de feitura do bloco.

A primeira pergunta veio de um menino (9 ou 10 anos, talvez), que chegou bem perto (ele já sabia que existia um coração dentro do gelo) e me perguntou: *“Mas por que um coração?”*, ao que eu respondi: *“Me diga você o que é um coração. Esqueça daquele que está ali e me fale desse aí [enquanto falava apontava o dedo para o seu peito]... O que é, para você, um coração gelado?”* Ele pensou um pouco e disse: *“Uma pessoa ruim, egoísta”*, ao que eu aduzi: *“Mas este aqui vai sair do gelo, vai descongelar...”* Então ele me cortou a frase: *“Ah! Sei! E aí a maldade vai acabar!”* e saiu correndo. Para ele, aparentemente, já estava tudo resolvido.

Reproduzo, a seguir, algumas das perguntas que me dirigiram: Por que um coração congelado? Por que uma gaiola e correntes para prender o gelo? Qual o significado de eu estar ali sentada? A cada pessoa eu devolvia a pergunta, inquirindo quais seriam os sentidos possíveis. Começaram, então a estabelecer alguns paralelos, singelos de início, como, por exemplo, o ‘coração congelado’ com a maldade das pessoas, com as prisões, com a dor e o ‘frio’ da solidão.

De início, os dois policiais que faziam a guarda solicitavam aos presentes que se mantivessem a uma distância mínima de um metro em relação à instalação, preocupados que estavam com a minha segurança sob a estrutura de ferro e o bloco de gelo. Durante as seis horas em que permaneci no trabalho, levei dois grandes sustos. O primeiro ocorreu logo após eu me ter postado na obra: um menino de rua veio em minha direção com os olhos esbugalhados, entrou no espaço da obra, deteve-se e estendeu um braço como se fosse me tocar o rosto. Não esbocei reação alguma, mas de imediato me ocorreu que ele pudesse ter uma gilete na mão (isso vem acontecendo nos semáforos, onde pessoas são cortadas sem se dar conta; só mais adiante sentem o sangue escorrer) e fiquei apavorada. Pensei: *“ele está assustado com minha aparência e vem pra cima de mim”*. Nesse momento, ele estancou, recuou o braço e foi saindo de costas enquanto as pessoas abriam o caminho, até que desapareceu. (Esse menino voltou mais tarde e ficou ao meu lado até o final.) Ainda assustada, fiz sinal para uma amiga e pedi-lhe que alertasse os policiais para que se aproximassem de mim, pois a minha aparência era assustadora e eu não sabia o que poderia despertar nas pessoas (esse mesmo pensamento me fizera requerer, oficialmente, policiamento ostensivo ao Comando da Polícia Militar).

Minutos mais tarde, levei um segundo susto quando um homem agarrou um lado da estrutura e a sacudiu. Isso me apavorou, mas me mantive parada e silenciosa. Houve uma reação coletiva de gritos ordenando que parasse. Parece que todos queriam me proteger; de alguma forma, estavam preocupados com a segurança. Passado algum tempo, deixei de ver os policiais. Posteriormente, meus amigos me relataram que eles haviam desistido de tentar afastar o público e a ele se misturaram, assumindo o papel de ‘monitores’ improvisados, explicando sua versão do evento a quem perguntasse, depois de terem

lido os recortes de jornal, conversado com um dos meus amigos sobre o caráter artístico do trabalho, bem como ouvido muitos dos comentários dos presentes. O público, então, achegou-se. Dava a impressão de que queria se certificar de que era uma pessoa real, viva que estava ali, 'gratuitamente' encharcada. Nesse sentido, uma menina (8 anos, talvez) soltou-se das mãos da mãe, entrou no espaço do trabalho, agachou-se à minha frente e me inquiriu: *“Por que você está aí?”* A pergunta, extremamente pertinente, mas que eu nunca me fizera, pegou-me de surpresa. Respondi, de modo tolo: *“Porque eu sou parte disso aqui tudo”*. Ela então pôs a mão no meu joelho e exclamou: *“Mas você está molhada!”* E persistiu: *“Mas quem mandou você ficar aí?”* Retruquei: *“Ninguém mandou...”* E ela, novamente: *“Mas, se ninguém mandou, por que você fica aí se molhando?”* De momento, sem saber como me explicar com coerência, disse: *“É só porque eu quero ficar aqui!”* Aparentemente vencida pela minha incapacidade de dar uma explicação inteligível, ela se calou e permaneceu me fitando por algum tempo, até a mãe afastá-la.

Algumas das crianças de rua sentaram-se nas pedras da calçada. Aquele menino que me assustara no início voltou e se sentou sobre um dos travessões da estrutura de ferro, ficando quase encostado em mim; em dado momento, depois de tocar levemente minha mão, ouvi-o dizer a um outro em voz baixa: *“Ela está gelada!”*. A seguir, o outro também me tocou de leve, como que para confirmar. O menino, que no início da exposição me assustara, permaneceu ao meu lado até o final. Ele e mais alguns companheiros constituíram meu público mais fiel, embora silente, na maior parte do tempo. Ficaram ao meu lado, ora fitando-me intensamente, ora falando em voz baixa uns com os outros - davam-me a impressão de estarem cuidando de mim, de se solidarizarem comigo pelo frio que eu sentia; alguns estavam igualmente molhados da intensa chuva que desabava de tempo em

tempo, enquanto a maioria do público protegia-se com sombrinhas e guarda-chuvas. O evento se prolongou até às 23h30, quando um temporal intenso pôs fim à mostra.

Por volta das 22 horas, o coração começou a despontar na parte de baixo do cubo semidegelado. Quando o fato foi anunciado por mim, pareceu que os meninos ganharam coragem para me dirigir a palavra. Queriam ver o coração e, quando eu os convidei a experimentarem tocá-lo, subiram na trave da estrutura e se debruçaram sobre mim; sem nenhuma cerimônia, apoiavam-se nas minhas costas e se seguravam no meu ombro para, então, colocar a mão e parte do antebraço dentro do coração (que se encontrava com o lado aberto virado para baixo). Sem que eu entendesse o motivo, uma senhora de cabelos brancos, aproximou-se de mim, arqueou-se e me perguntou, com toda a seriedade, se era verdade que o coração estivesse batendo. Afirmei-lhe que certamente isso era impossível. Não sei de quem - talvez das próprias crianças - partiu a notícia de que o coração estaria batendo dentro do bloco de gelo. E isso não a surpreendeu!

Passada a tormenta, caía uma chuva fina - era quase meia-noite - e um grupo de quatro crianças de rua voltou a se postar junto à obra enquanto a desmontávamos. Quando, por fim, o que restava do bloco de gelo foi deixado na calçada com o coração apenas despontado, uma delas, que me olhava intensamente, dirigiu-se a mim: *“Você já sentiu frio?”*, ao que respondi : *“Há tempos atrás eu morei numa casa muito fria, mas nunca senti tanto frio como hoje”*. Dei-me conta, subitamente, do significado da pergunta e então aduzi o óbvio: *“Mas você muitas vezes sente frio e fica molhado à noite, na rua, não é?”* Ele continuou a me fitar e apenas acenou que sim. Jamais me esquecerei daquele olhar e do diálogo, da experiência dramática com aquela criança! Por volta da 1 hora, quando juntamos tudo e fomos

para casa, na praça deserta ficaram ainda algumas crianças ao redor do gelo, como que a velar o coração, esperando que ele se soltasse. Essa era a grande expectativa de todos, adultos e crianças. O Sr. Luiz, dono do quiosque de café existente a poucos metros da exposição, contou-me, tempos depois, que às 7 horas do dia seguinte, quando chegou para abrir o estabelecimento, algumas crianças ainda tentavam quebrar o bloco de gelo, que estava pequeno, mas inteiro, com o coração semi-encoberto. Perto das 10 horas, sob um sol forte de verão os garis da Prefeitura rodeavam o coração e um pedaço de gelo, o que, para eles, seriam objetos inusitados. Mais tarde, alguém (os garis?) fez sumir o coração.

Houve o fato intrigante de um adolescente (Foto5) -12 ou 13 anos, talvez - vestido com roupas de *griffe*, que permaneceu junto à obra por mais de duas horas, sozinho, sempre silente, mas atento às perguntas que me faziam. Apresentava uma fisionomia entre perplexa e questionadora, mas nem uma vez sequer dirigiu a palavra a mim ou a alguma pessoa do meu conhecimento.

Outro fato marcante foi uma longa conversa entabulada com duas pessoas do público. Eram dois irmãos de meia-idade, ambos advogados, que se sentiram especialmente tocados pelo tema/título da obra – *SENTENÇA* – e identificaram toda uma simbologia envolvendo a mortalha preta e longa que eu vestia (para eles, a toga do juiz), o capuz (identificava o algoz), as correntes que prendiam a gaiola do gelo à estrutura de ferro (a prisão) e a minha própria situação ('sentenciada' a um sofrimento real). Lamentavelmente, não consigo rememorar todos os nexos e análises que foram sendo estabelecidos por eles.

A conversa foi atentamente ouvida por um aglomerado de pessoas que, de hábito e de imediato, fechava-se estreitamente ao redor de mim e do eventual interlocutor cada vez que alguém me dirigia

a palavra. O público demonstrava uma forte curiosidade sobre toda e qualquer coisa de que se falasse, mas a maioria dos presentes se abstinha de encetar conversa.

Mais tarde, um grupo de cinco ou seis *punks* me fez sair de baixo da estrutura para tirar fotos com eles (“*com capuz*”, pediram). Em seguida, agradeceram e se foram. Mais tarde ainda, alguns ‘metaleiros’ se achegaram e começaram a falar sobre filosofia, pois, para eles, o trabalho lembrava a obra de Kafka e Nietzsche. Convidaram-me, inclusive, a participar de um grupo de estudos de filosofia que freqüentavam.

Durante todo o tempo de duração da *performance*, aconteceram inúmeras intervenções por iniciativa das pessoas da rua, de amigos, bem como de seus filhos, maridos, namorados, etc., os quais, ao chegarem para buscar alguém, sentiam-se atraídos a ficar e iam se agregando, espontaneamente, ao público (mais tarde, feito um cômputo aproximado, concluiu-se que, contando apenas os amigos e familiares, lá permaneceram mais de trinta pessoas, por longas horas). A cada intervalo, entre uma e outra pancada de chuva, por iniciativa própria, alguns recompunham a montagem fotográfica (que estava colocada junto à faixa com os dizeres ESCOLHA E LEVE A PARTE DA SENTENÇA QUE LHE CABE) e as cópias dos recortes de jornal; outros vinham com toalhas (compradas no comércio ainda aberto) na vã tentativa de me secar; outros ainda providenciavam mais xerox dos recortes, que rapidamente se esgotavam; alguém comprou uma lâmpada para um dos refletores que queimara; alguns se cotizaram para o pagamento das despesas (pelo que se negaram a serem ressarcidos posteriormente); enquanto uns fotografavam, outros filmavam os acontecimentos.

O proprietário do café da praça, o Sr. Luiz (na Foto 5), ajudando na montagem), inconformado com a lentidão do degelo,

fazia-me sair da estrutura, para poder jogar no bloco de gelo umas tantas vasilhas de água fervente retirada da máquina de café do seu estabelecimento (repetia a operação a intervalos regulares); levado pela mesma preocupação e sem pedir minha aquiescência, foi em busca de uma escada nas lojas da vizinhança, subiu no poste e desinstalou um dos *spots* de luz que eu lá mandara colocar por um eletricista (o objetivo era iluminar o trabalho inteiro), após o que reinstalou-o, à perfeição, sobre o gelo (ver fotos 6 e 8). Para o assombro geral - meu, inclusive -, a luz se irradiou como proviesse do interior do bloco, criando um efeito belíssimo e inusitado, apesar de, aparentemente, o degelo continuar se processando com o mesmo vagar.

Outra iniciativa dele, além de tirar fotos, foi a de conseguir alguns metros de extensão de fio de luz, que utilizou para ligar minha câmara de vídeo (eu a havia levado, mas, como não sabia utilizá-la e a pessoa que faria a filmagem não pôde comparecer, tinha-a deixado guardada com o Sr. Luiz, que me confessou desconhecer como usá-la). Tendo, não se sabe como ou com quem, aprendido a manejá-la, pôs-se a filmar a obra e o público, propiciando-me o único registro em vídeo do evento (hoje, lamentavelmente, perdido!).

Uma outra iniciativa do Sr. Luiz, repetida inúmeras vezes, inclusive por insistência dos amigos e até mesmo de pessoas desconhecidas, foi a tentativa de me fazer deixar o meu posto para me secar e me aquecer com chocolate quente do seu estabelecimento. Conseguiu o intento por duas vezes. Quando isso se deu, ele, pessoalmente, auxiliou-me a andar até o café (eu estava sem minhas muletas, das quais, então, dependia), onde uma ‘equipe de ajudantes’ me retirou a mortalha, torceu-a juntamente com o capuz e esfregou-me a pele com toalhas secas; uma amiga me fez ingerir uma bebida quente. Na segunda vez, alguém apareceu com um grande saco

plástico de lixo (de cem litros) aberto no fundo para a passagem da cabeça e, por mais que me negasse, colocou-me uma toalha seca nas costas e vestiu-me o saco; só então, a mortalha foi recolocada. Isso tudo, de fato, minorou o frio que sentia, apesar de me ter encharcado novamente, pouco tempo depois.

Para todas essas iniciativas, o Sr. Luiz contou com a ajuda de muitas outras pessoas do público, que agiam como que de modo coordenado, como se houvessem sido treinadas para trabalhar em equipe, conforme me foi relatado posteriormente.

Finalizando, muitos me inquiriam sobre o porquê de o trabalho estar ali naquele espaço, naquele dia. Então, eu falava da importância de se levar uma obra de arte à rua e explicava, de modo sucinto, episódio do *Salão Paranaense*. As pessoas me parabenizavam pelo que diziam ser um ato de coragem e força, o mesmo acontecendo com os que já se haviam inteirado dos fatos pela leitura dos recortes dos jornais. Além disso, muitos artistas, após visitarem o *Salão*, foram à praça e se solidarizaram comigo. Uma artista local, de renome, mas pessoalmente desconhecida, que tinha trabalhos expostos no *Salão*, chegou a declarar no interior do Museu (fato relatado por uma amiga presente) que o verdadeiro *Salão* estava ocorrendo na praça. Outro artista, também desconhecido por mim, deteve-se por algum tempo em frente ao trabalho e então declarou: *“Curitiba, enfim, rompeu com o provincianismo!”*

Por último, quero registrar o que uma jovem me declarou, algumas semanas após o evento quando nos encontramos, por acaso, no Café do Sr. Luiz: *“Seu trabalho mexeu demais comigo! Chorei muito... fiz uma revisão de vida... mudei minha escala de valores desde aquele dia!”*

b) Cenas, ações, reações e interpretações: depoimento de amigos, colegas e agregados

Cenas marcantes, muitas delas comoventes, foram presenciadas pelos depoentes⁹. Algumas delas são aqui relatadas:

- Vários policiais estão na praça. Entre eles, três estão no plantão normal das ruas, junto a uma viatura sobre a calçada; dois outros ali estão, designados pelo Comando da Polícia Militar do Estado do Paraná, por requerimento da artista, para sua segurança pessoal e do evento de arte. Todos se mostram curiosos sobre o que irá acontecer. Em seguida, os policiais da viatura procuram alguém ligado à artista porque querem informações sobre o significado da obra; buscam os recortes de jornal e lêem em conjunto. Mais tarde, passam informações ao público sobre o significado do evento.

- Uma moça se aproxima e pergunta o que está acontecendo. Alguém lhe explica que se trata de um trabalho de arte e ela inquire sobre o significado do coração congelado. Em conjunto, tentam levantar os possíveis significados de um coração que vai lentamente se descongelando. Lágrimas começam a correr pela face da moça.

- Um homem de meia-idade passa, pára, olha e vai dizendo como que para si mesmo: *“Não me interessa, não quero ver”*. Mas pára. *“Por que isso? Não estou entendendo nada! Isso é uma maluquice!”* E continua parado ao lado de uma amiga da artista, como a provocar uma explicação. Reluta em pedi-la. Ela começa a falar e ele ouve sobre quem é a artista e a necessidade da expressão livre da

⁹ Semanas após o evento, alguns amigos e seus familiares que haviam estado na praça dispuseram-se a participar de uma reunião na casa da artista com o objetivo de gravarem seus depoimentos a respeito dos acontecimentos: cenas que testemunharam, fatos de que haviam participado, opiniões e interpretações do público por eles ouvidas e suas próprias percepções e interpretações.

arte, do possível significado de um coração que está congelado mas vai se libertar do gelo. Sua fisionomia vai mudando. Parece perceber que aquilo tudo tem algo a ver com ele, com seus sentimentos. De repente diz: *“Eu preciso sair daqui pra não ficar louco”*, mas continua ouvindo as considerações sobre a necessidade de a arte, tanto quanto as pessoas, não se fechar em espaços, não se isolar em si mesma, não ‘se congelar’...

- As pessoas amigas vão chegando apenas para dar um alô, olhar o trabalho, cumprimentar a artista e ir embora. O que acontece, no entanto, é outra coisa: vão ficando e se envolvendo mais e mais com a obra. Gera-se um forte calor humano ao redor da instalação. Em pouco tempo, passam a assumir compromissos espontaneamente: fazer xerox, comprar lâmpada para substituir a que queimara, arrumar os recortes após as pancadas de chuva, atender ao público, filmar, fotografar (TEXTO VISUAL - fotos de 1 a 5), ‘ajudar’ a derreter o gelo, trocar os recortes encharcados, enxugar a artista, dar explicações aos policiais e, principalmente, ver, ouvir e conversar com as pessoas. Parece que todos vão se modificando durante a exposição. Alguém afirma: *“A gente estava muito ‘a fim de’ ficar. Saímos bem tarde para fazer um lanche, voltamos e ficamos até o fim. Foi maravilhosa a experiência, a vivência da obra. Foi um mergulho no trabalho, não mera apreciação...”*.

- Ninguém oferece ou distribui nada. Nem precisa. Pessoas simples da rua vão atrás dos recortes de jornal. Querem se inteirar do acontecido. Disputam as últimas cópias com os amigos da artista. Chegam novos xerox, que acabam rapidamente.

- Uma senhora se aproxima e pergunta o que se passa. Alguém explica que se trata de um trabalho de arte e o porquê do protesto. Ela fica indignada com a injustiça e pede que sejam

transmitidos à artista sua solidariedade e seus cumprimentos pela força e coragem: *“Diga a ela que vá em frente e que tem todo o meu apoio!”*

- Dois garotos passam algum tempo observando atentamente o trabalho. Abaixam-se, levantam, trocam idéias. Já é noite. Lá pelas tantas, um convida o outro para ir ‘fazer um lanche e depois voltar’; o outro não aceita porque ‘quer ficar pra ver o coração descongelar’. E ali permanece por quase duas horas, sozinho.

- *“Mas o que é isso? Como é que põem uma coisa aí e não explicam nada pra gente? O que é que estão pensando que a gente é? E quem é esse maluco que está ali?”* Alguém explica: *“Não é um maluco. É uma artista plástica que está apresentando seu trabalho na praça”* E ele: *“Mas eu não estou entendendo nada”*. Alguém continua: *“Mas, meu senhor, arte não é para ser entendida; é para ser sentida. O senhor vá lá, olhe bem e veja o que sente.”* Ele obedece, demora-se um pouco, volta mais calmo e diz, simplesmente: *“A senhora tinha razão.”* E vai embora.

- Uma senhora de meia-idade se aproxima e pergunta: *“O que é que ela fala para as pessoas? Ela dá conselhos?”* Cada vez que alguém se aproxima e dirige a palavra para a artista, um amontoado de pessoas acorre para ouvir. Chegam a ficar nas posições mais incômodas, semi-agachados, uns sobre os outros e assim permanecem, desconfortavelmente, por muito tempo. No início, há também uma intensa curiosidade para ver o rosto do artista (pensam ser um homem): alguns opinam que ele deve retirar a máscara (capuz). Quando a artista atende aos pedidos, ouve um murmúrio de surpresa: *“Aaaaah! É uma mulher!”*

- As autoridades da área da cultura, em nível estadual e municipal, saem do *Salão* e vêm ver o trabalho. A atitude é, aparentemente, de mera curiosidade: dão uma rápida olhada

panorâmica e se vão. A impressão que deixam: *“Isso não é comigo!”* Portam-se como meros espectadores casuais; não se permitem viver a experiência estética com o público da rua. Apesar de todo o conhecimento que detêm - supostamente necessário para a fruição de uma obra -, não se aproximam nem se detêm para apreciar. Muito pelo contrário! Dão rapidamente as costas à realidade que lá está.

- Adultos (que vêem cotidianamente corações de boi no balcão do supermercado) ficam espantados quando se fala que, no centro do cubo de gelo, há um coração. Perguntam, meio incrédulos: *“Mas é ‘de verdade’? De boi ‘de verdade’?”*

- Um senhor pára, olha e, irritado, pergunta: *“O que esse maluco quer dizer com isso?”* Alguém diz: *“É uma artista plástica. Ela está falando das prisões que um coração pode se impor ou ser colocado.”* Ele permanece parado, contrariado, como se quisesse seguir, mas não se decide. Lá pelas tantas, constata: *“Ela conseguiu o que queria! Prendeu a gente aqui!”*

- Uma senhora comenta o trabalho e os sentimentos que um coração congelado e preso em correntes pode despertar e conclui: *“Mas ela precisa saber que só uma pessoa pode vencer o gelo, trazer o amor: só o coração de Jesus pode salvar!”*, numa tentativa de capturar a obra para sua religião.

- Um homem explica para a filha: *“Eu falei com ela e ela me disse que está ali embaixo do gelo porque é o ‘karma’ dela.”* Uma amiga fica indignada e se mete na conversa: *“Isso não é verdade. O senhor não falou com ela coisa nenhuma. É uma artista expondo um trabalho. O senhor vá até ela e pergunte.”*

- Uma artista plástica assim se expressa: *“Logo no início da performance você [a performer] chorou muito. E alguns de nós*

choramos junto com você! Fiquei impressionadíssima porque meu marido não é ligado em arte, mas ficou lá das 18 às 23 horas! E eu nunca tinha visto ele chorando! Nos conhecemos há muitos anos, somos casados, mas eu nunca tinha visto ele chorar!"

- A imagem mais bela: *"Quando a grande tempestade desabou, às 23h30, todos corremos para baixo das marquises e só restou, solitário, fustigado pela ventania, aquele cubo de gelo iluminado. Depois as luzes se apagaram, mas ele ainda assim era visível. Coisas voavam em todas as direções; a chuva desabava e o barulho de vidros quebrados caindo do edifício, espatifando-se na calçada... e você, rosto lavado, braços abertos, vestida com aquela mortalha negra, rodopiando na chuva... Foi, sem dúvida, "un gran finale" para um trabalho de arte!"*

5.4 ANÁLISES DA OBRA¹⁰

A obra de arte é uma particularidade, um em-si determinado pela realidade e, como realidade social, seu determinante; uma totalidade concreta que, por não necessitar ser decomposta/analisa mentalmente pelo processo da abstração, atinge o público de uma só vez, contraditoriamente capturando-o no ato de sua apreensão. O meio de captar sua concretude não é pela via da elevação do concreto no pensamento, visto que na arte aparência e essência, conteúdo e forma são uma unidade. Só impropriamente se pode falar de 'conhecimento' da obra - o termo mais apropriado seria 'apreensão' - porque em arte o 'conhecimento' não se dá discursivamente, pelo uso da razão, e sim pela experiência da obra, sua acolhida, apreensão -

¹⁰ As análises aqui apresentadas incluem comentários da própria artista-pesquisadora e de algumas das pessoas que, posteriormente ao evento, deram seus depoimentos.

constatação e interpretação como totalidade; não faz sentido intentar apreciá-la como uma aparência que oculta uma essência porque nela essência e aparência coincidem. (LUKÁCS, 1968, p. 221-223) Não se deve, pois, buscar o universal, o abstrato frente a uma obra de arte, mas sim captá-la, apreendê-la em sua particularidade enquanto particularidade, pois nela se acham superados o universal e o singular, como aponta LUKÁCS (1968, p. 160-164; 203).

Assim como, na construção histórica da ciência, a razão promove o conhecimento da realidade sem nunca esgotá-la, também a arte, como uma ‘outra forma’ de apreensão relativa do real e de sua apresentação/representação, promove a quem dela se aproxima através da **fruição ativa/produtiva**, momentos de apreensão ativa do real, quando a obra passa a existir para o outro e pelo outro - nunca, entretanto, ‘no outro’ -, ou seja, sem perder sua identidade de produto estético, sua concretude como obra de arte. **Essa fruição, em SENTENÇA, realizou-se de um modo que superou a concepção de ‘obra aberta’ de ECO.** Se, para ele, “cada fruição é [...] uma *interpretação* e uma *execução*”, dado que “em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”, ele também prevê que tal “*execução*” possa acontecer no nível interpretativo - não há previsão de que possa ou deva traduzir-se em ações concretas, em interferências diretas no interior da obra, dado que, no seu entender, a obra é uma “forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado.” (ECO, 1997, p. 40)

Em *SENTENÇA*, entretanto, as ações do público, concatenadas e ordenadas espontaneamente - todas, inclusive, extremamente pertinentes - configuraram-se como interferências diretas e, no entanto, ao promoverem alterações na aparência, não apenas não alteraram a essência como a revigoraram por

reiteração/adição; em suma, trata-se de ações que modificaram a forma, fortaleceram o sentido, reiterando e imprimindo mais força e clareza ao conteúdo da obra. Em dado momento, ousadamente, estamparam um toque de beleza sutil, surpreendentemente adequado à obra, quando um dos presentes trasladou a iluminação do alto do poste para o topo do bloco de gelo, tornando-o iluminado como que ‘de dentro’, o que traduzia à perfeição a idéia da vida/luz ou de uma anunciada ‘ressurreição’ da força vital que lá se encontrava aprisionada: o coração congelado.

Assim caracterizadas, as intervenções não programadas (e sequer imaginadas) pela artista convergiram para que o conteúdo/forma da obra ganhasse força e dramaticidade, o que apenas sublinha o fato de que o público se entregou e se integrou de maneira magistral à obra. Desse modo, *SENTENÇA*, no dizer de um dos presentes, “*uma obra aberta por excelência*”, **em nenhum momento se descaracterizou ou teve maculada sua identidade de produto estético, ou mesmo abalada sua concretude como obra de arte**, apesar de ter sua “forma acabada e *fechada* [...] de organismo perfeitamente calibrado” sofrido consideráveis alterações não perpetradas pela autora original.

Em *SENTENÇA*, tornou-se evidente que, para apreciar e fruir ativamente uma obra, o indivíduo deve a ela dedicar um dado tempo - que compete só a ele determinar, livremente - e mergulhar na totalidade da obra com a totalidade de sua concretude humana: sentidos, emoção e reflexão. Não é possível captar e fruir a obra utilizando-se de uma única dimensão, como, por exemplo, a reflexão. Da mesma forma, o trabalho permitiu perceber que a fruição de uma obra de cunho social implica numa certa gratuidade, numa simplicidade, numa entrega da pessoa, muito mais do que de conhecimentos sobre arte (ao contrário do que ocorre com o ritualismo

da ‘arte erudita’ e sua exigência do domínio de códigos), pois o público de *SENTENÇA* se compunha, em sua maior parte, de transeuntes não versados em arte. É preciso que a pessoa rompa com suas referências para experienciar plenamente ‘o novo’ num espaço que ‘ficou novo’ momentaneamente, pois, para muitos, aquela calçada, aquele canto da praça é parte do seu cotidiano como caminho para o trabalho, para a escola, para as compras. No entanto, **naquela noite, muitas pessoas se permitiram, num ato de ousadia, experimentar o novo**, entregar-se a ele e, por isso, lá permaneceram por longo tempo, tal como a própria artista.

A experiência, entretanto, não foi fácil. **Muitos tentaram**, de alguma forma, **enquadrar o que viam dentro das diversas semióticas** – a mística, a religiosa, a filosófica, por exemplo. Mas era algo que não apresentava uma explicação plausível: não há razão que justifique um ser humano, por livre decisão, sentar-se a se encharcar sob um bloco de gelo, simplesmente à espera de que um coração dele se desprenda e caia. Isso exige muito das pessoas: uma revisão, um recriar de seus parâmetros, suas referências.

No caso, não se tratava apenas de visualizar objetos (gelo, coração, correntes, etc.) em sua possibilidade de ser diferente da realidade cotidiana. A presença de uma pessoa na obra induzia a essa reflexão. Tratava-se de perceber que **o ser humano é muito mais do que os significados que lhe possamos atribuir, os rótulos que lhes queiramos impingir**. Nesse sentido, a obra foi uma recuperação do humano para além dos signos que o capturam, estratificam e o diminuem. E isso se concretizou ali mesmo, no plano do real, não apenas com respeito à artista mas com relação a muitos dos presentes. Por exemplo, as habituais funções atribuídas à **profissão de policial** (bem como todos os preconceitos existentes) não serviam para designar e compreender as ações dos policiais concretos que

estavam à nossa volta, que se misturavam com o público: compartilhavam do interesse e da experiência da obra com as pessoas, com as crianças de rua (desde o início, ‘esqueceram-se’ de afugentá-las); despiram-se de sua função de ‘manter a ordem’ e abraçaram outra: a de pessoas interessadas em conhecer e disseminar o sentido artístico do trabalho, em dialogar com o público, em se pôr em sintonia com as questões que iam sendo levantadas. Sob os olhos atônitos dos amigos da artista, **transformaram-se em pessoas participantes de um evento de cunho artístico-político** (visto que também se tratava de um protesto) e, nessa ‘nova experiência’, sem que nada lhes fosse pedido ou sugerido, assumiram a posição de **monitores da exposição, uma ação de cunho didático-pedagógico**, ao informar/explicar ao público o significado do acontecimento. E isso tudo em pleno exercício de sua função, durante o horário de trabalho!

Um dos comerciantes da praça, o **proprietário do café**, Sr. Luiz, transfigurou-se, perdeu todas as características de comerciante, ironicamente negando o exemplo formulado por MARX (1989, p. 199-200), pelo qual ilustra o fato de que os negócios dificultam a percepção dos objetos enquanto valores outros que não o valor de troca - o estético, entre eles. Todas as decisões e ações que o Sr. Luiz, espontaneamente, realizou nada tinham a ver com seu *status* de comerciante: **cedeu graciosamente os pontos de luz** para a instalação dos *spots* e das caixas de som; **foi fotógrafo, cinegrafista, eletricista, iluminador, ‘pai’** da artista enquanto preocupado com sua segurança e saúde; **ofereceu gratuitamente chocolate, água e café** para a artista e seus familiares, como se estivesse em casa. Aliás, a alegria e o entusiasmo com que dividia o espaço da exposição e da própria obra eram contagiantes, pois tudo fazia para ajudar e melhorar as condições da ‘espera’, no mais absoluto espírito de gratuidade.

A arte cumpriu ali seu papel político ao introduzir ‘o novo’.

Muitas pessoas conseguiram se perceber e perceber o outro fora de todas as semióticas habituais. Aquela criança que, insistentemente, inquiria a artista sobre a razão de ela permanecer ali sentada, molhada, com frio, sem que ninguém a obrigasse, fez (e se fez) a pergunta-chave para o entendimento do que é esse ‘novo’ que a arte propõe, o significado da gratuidade e da liberdade da criação artística.

Como alguns filósofos e estetas afirmaram - dentre eles LUKÁCS, GOLDMANN, BAKHTIN e BENJAMIN - era a visão de mundo da artista dentro do seu contexto de vida concreto, pleno de contradições, que estava ali, ‘acontecente’, ‘presentificada’¹¹ em *SENTENÇA*, para ser partilhada com todos; para os fruidores, entretanto, **era também a vida de todos e de cada um** que estava ali representada/acontecendo, nas ações, nas reflexões, nas atitudes. Tudo em tempo real. Enfim, essa ‘vida de todos’ que ali pulsava pode ser uma das explicações para o **magnetismo que a obra exercia sobre as pessoas**. Um dos presentes, que inclusive relutava em ficar, expressou verbalmente essa situação: ***“Ela conseguiu o que queria! Ela prendeu a gente aqui!”***; a frase, no momento em que foi ouvida, pareceu não fazer sentido.

Assim como na própria realidade, pode-se afirmar que **a obra apresentava um caráter paradoxal**: ao mesmo tempo que **reiterava a prisão, a dor e o sofrimento** no conjunto de sua simbologia - gaiola, ferro, correntes, a tortura da água gelada pingando intermitentemente, o corpo e as vestes encharcados, o sofrimento do frio prolongado -, o clima geral da obra e do público era de **liberdade e esperança**. A **liberdade de ser e criar**, presente sob várias formas: a livre (e

¹¹ Neologismos que a autora emprega, com frequência, ao falar de suas *performances*; costuma referir-se a elas como “arteacontecente”.

difícilima!) decisão do protesto solitário (o artista que, concomitantemente, expôs seus trabalhos não compunha o grupo dos prejudicados pela decisão do júri do Salão Paranaense); a obstinação de permanecer sob o gelo, numa situação insólita e incômoda; a insubmissão ao burocratismo (alguns haviam compartilhado ou souberam da longa e árdua luta contra a burocracia, na Prefeitura, para obter a permissão de ‘uso do solo urbano’) e à coerção (também em relação aos parentes e amigos que, preocupados com a segurança, constantemente insistiam para que a *performer* abandonasse seu posto); a atitude de enfrentamento de uma decisão injusta do júri, evidenciada a todos através dos recortes de jornal; a livre aceitação de todas as interferências na obra, ou seja, o respeito à liberdade de expressão e ação de todos os que quiseram se manifestar; em especial, **a libertação da arte dos espaços fechados** - a arte livre, exposta livremente para todos que se achegassem. Todas essas atitudes, concretizadas na obra, no ato de sua fruição ativa, apontavam para a viabilidade da reação e da transformação de ‘situações que aprisionam’ em ‘atos de libertação’: “a magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada [...]” (FISCHER, 1987, p. 252) O espectador fruidor tem na obra como que uma lente através da qual pode visualizar ‘objetivamente’ um outro horizonte de valores. Torna-se, assim, ‘o outro’ relativamente a si mesmo; ao fruir a obra como um novo contexto, “vivo e criador”, situa-se de fora do contexto de sua própria vida e, ao perceber no trabalho uma nova determinação (no caso, entre outras, a atitude de ‘enfrentamento *versus* acomodação’ a situações hostis), simultaneamente a presente como possível para si mesmo (BAKHTIN, 1992, p. 128), o que lhe abre novos horizontes, um caminho para a **esperança**, para novas determinações na própria vida, para transformações no plano pessoal/social. Assim, as seis horas

passadas na praça constituíram um período marcado pela esperança: **um coração congelado iria se libertar do gelo**. Todos, a começar pela artista, nada mais fizeram por seis horas, enfrentando chuva e frio, do que esperar o degelo. A aceitação unânime e incontestada dessa ilogicidade – ou, talvez, desse alogismo – ficou clara nas ações, pois que todas se constituíam em preparo e melhoria das condições para a espera da realização desse fato – especialmente, a **esperança de que aquela obra de arte pudesse permanecer de todos, para todos**. Parece um tanto tolo falar em ‘espaço de magia’ ou ‘momento mágico’; entretanto, tais termos bem podem servir para descrever o modo com que a vida de todos se concretizou durante aquelas seis horas na praça.

Nada havia de ‘doce’, ‘belo’ ou ‘inebriante’ na obra: era só a vida dura e árdua que lá estava, cruamente estampada e (re)vivida em tempo real. Desde que a atração e o ‘prazer do belo’ haviam sido negados ao público, não havia como ‘embriagar-se’ na recepção da obra. Urgia estabelecer com ela uma “relação ativa e axiológica” (BAKHTIN, 1998, p. 58-59), ou seja, frente à dureza da obra como um fato inexorável, só era possível permanecer com um mínimo de objetividade, uma tomada de posição consciente. Sem querer negar a importância do belo, sabe-se que “nenhum homem se torna diretamente um outro homem no prazer artístico e através dele. [...] a eficácia social e humanista da arte não consiste apenas numa embriaguez da receptividade direta. Esta eficácia tem um *antes* e um *depois*.” (LUKÁCS, 1968, p. 292) Numa obra, ao ser negada a comum ‘atração e o prazer do belo’, acontece o que BAKHTIN aponta ao analisar o teatro épico de Brecht: **impede-se ao público o efeito ‘catártico’**, pelo qual o espectador – **por empatia ou pela emoção fácil** – identifica-se com o personagem ou a situação (BAKHTIN, 1991b, p. 198-199). Opondo resistência a qualquer compaixão piegas, o único

sentimento permitido pela obra era a solidariedade consciente - ou seja, com conhecimento de causa -, dado que não havia ali nenhuma 'vítima de infortúnio' e, sim, uma figura humana cuja aparência/essência de 'vítima/algoz' demonstrava, pela calma, ser capaz de suportar/impingir todas as possíveis sentenças, figura manifesta das contradições a que todos estão sujeitos e que constituem o ser humano. Entretanto, no processo de criação coletiva, as contradições artista-público, indivíduo-coletividade, todo-parte, conteúdo-forma, essência-aparência foram sendo superadas num movimento real de obra/artista/interpretações/ações-nova obra/nova artista/novas interpretações/novas ações. A cada nova ação-interpretação do público, uma nova totalidade se configurava e se impunha, a qual, por sua vez, determinava novas ações-interpretações. Por tudo isso, na presença da obra *SENTENÇA*, o fruidor era compelido a 'vê-la de fora', a tomar posição em relação a ela no ato de fruí-la/recriá-la pela interpretação/ação. O posicionamento era uma condição imprescindível, tanto para dar sentido à própria permanência no âmbito da obra quanto para, objetivamente, interpretar e integrar o sentido da instalação/*performance* no seu contexto concreto de vida social/pessoal.

Para o público em geral, um dos **aspectos intrigantes**, além do coração congelado e invisível, era **a presença física de um ser humano como parte da obra**, em especial pela condição em que ele lá se encontrava. Entretanto, essa presença possibilitou, além da fruição estética, a experiência coletiva - e sua expressão traduzida em palavras e ações - **de sentimentos de indignação contra a injustiça sofrida e de solidariedade** para com a pessoa da artista pelo ocorrido no julgamento do Salão. Muitos dos presentes, após lerem os recortes dos jornais ou se inteirarem, através de conversas, do fato, dirigiam-se à *performer* para expressar sua solidariedade ou lhe mandavam

recado, como o caso da senhora que encarregou alguém de transmitir suas palavras à artista: *“Diga a ela que vá em frente e que tem todo o meu apoio!”* Alguns, aparentemente, solidarizavam-se pelo sofrimento causado pelo frio e pelo encharcamento, como os meninos de rua, que, numa ação inesperada, sentaram-se rente à artista, denotando preocupação. Em dado momento, ao ser tocada por um deles, ela o ouviu comentar, num sussurro: *“Ela está gelada!”* Essas crianças, por algumas horas, puderam experimentar sentir-se integradas a um grupo de ‘diferentes’, participar de uma totalidade (um público/comunidade), sentir-se acolhidas, ‘convidadas a participar’ de um evento e nele atuarem, como muitos outros entre os presentes; sentadas no interior da obra, compuseram-na por longo tempo enquanto ‘cuidavam’ da artista e mantinham algum contato físico com ela; foram os únicos presentes que, aceitando um convite pessoal da *performer*, tocaram no coração congelado que despontava na parte de baixo do bloco de gelo.

Essa **pequena população** (ou talvez, ‘comunidade’, visto que, no âmbito da obra, agia em função de um objetivo comum) que se solidarizava com a artista, por um período de seis horas transformou-se num **‘batalhão de guarda’ de uma obra de arte!** Essa é justamente a função que os guardas exercem nos museus e galerias e em cujo exercício com frequência proíbem o acesso a muitos dos que ali se encontravam - em especial, aqueles que, pelos padrões culturais e sociais, são considerados menos ‘limpos e bem vestidos’. **A ação do público**, entretanto, **não se pautou pelos padrões da exclusão**: ao contrário, todos vigiavam pela segurança da artista e da obra, ao mesmo tempo que, indiscriminadamente, ali permaneciam à espera de que o coração descongelasse. Um exemplo claro dessa atitude generalizada de acolhimento: um homem do público, inesperadamente, agarrara e sacudira um dos tubos de sustentação da estrutura, provocando uma reação coletiva de gritos que o ordenavam a parar;

entretanto, ninguém esboçou qualquer atitude para escorragá-lo, nem mesmo os policiais.

Intensamente presente e envolvendo esse espírito averso à ‘exclusão’, a ária da ópera *“Dido e Enéas”*, de Purcell, bem como a belíssima interpretação de Jessie Norman, desempenhou um papel catalisador e unificador na experiência estética, na experiência comum de sentimentos e emoções, nos momentos de reflexão. Trata-se de uma ária pungente, que fala da dor, do sofrimento e da morte iminente pela perda do amor. **O som** (a partir de duas caixas, emitido em altura média) que permeava o espaço da obra e as vizinhanças da praça, permitia a todos, em **consonância com a imagem**, reviver - refletindo e reavaliando - dores e perdas sofridas ou infligidas, no quadro das imagens contraditórias de prisão e liberdade, de sofrimento e alegria, de uma morte presente (coração) e de uma ‘ressurreição’ esperada (o descongelamento). Nessa ambiência específica, apresentava-se um paradoxo simples: enquanto as pessoas da rua se cobriam, protegiam-se da chuva com sombrinhas ou sob marquises, confrontavam-se com alguém que se deixava encharcar com a chuva e com a água gelada, aparentando grande tranquilidade. Alguns dos depoentes enfatizaram que a calma, a **placidez da artista** marcava um forte contraste com **a chuva**, que caía de tempo em tempo em pancadas torrenciais entremeadas por **raios e trovões**. A intempérie, inusitadamente, compunha com a obra e o som pungente da ária, conferindo ao trabalho um caráter de grande **dramaticidade**, em especial pelo fato de que tudo era ‘ao vivo’; não se tratava de imagem virtual ou encenação: não era uma peça teatral. Além do quê, havia riscos reais de a artista vir a adoecer, ou ser atingida pelo bloco de gelo caso este se desprendesse, ou sofrer qualquer outro tipo de acidente com a estrutura de sustentação da obra.

Tais **riscos** podem ter induzido alguns a julgarem a artista como imprudente ou imatura, dada a forma amadorística com que a estrutura fora montada no local. Não se podia falar, com propriedade, de ‘risco calculado’: os **perigos efetivamente existiam** (e a artista estava bastante receosa!) Entretanto, a atitude decidida da *performer* de não arredar pé de seu posto sob o gelo denotava a importância, a força e a clareza do objetivo estabelecido, para cuja concretização valia a pena manter-se em situação de risco, ou incorrer em perdas - como, no caso, a da própria saúde. Portanto, a impressão de imprudência parece ter-se desvanecido, prevalecendo a da **coragem**. Por várias vezes, amigos e conhecidos presentes e também algumas pessoas do público aludiram ao denodo¹² que a artista demonstrara ao levar a obra para a rua, como também ao permanecer em situação de risco por tantas horas. Numa sociedade pautada por um individualismo acomodado ou pela competitividade - quer dizer, pelas leis ‘da vantagem’ ou ‘do mais forte’ -, não é comum, no cotidiano, presenciarem-se **atos de coragem e de luta contra situações de**

¹² A opinião dos mais chegados era motivada por outro fato, este talvez desconhecido do grande público: o risco que a artista corria como ‘iniciante’ nas artes (começara a produzir esculturas naquele ano e *SENTENÇA* foi sua primeira ‘instalação com *performance*’ pública). É notório ser de mau augúrio afrontar uma autoridade, de qualquer área e em qualquer circunstância. No caso, tratava-se de personalidades locais da área da cultura: um componente (local) do júri e a pessoa que respondia pela direção do Museu, diretamente vinculados à área de atuação profissional da *performer*. Além da polêmica já levantada, consideravam uma ‘atitude suicida’ o ato de colocar o trabalho às portas do Museu e à hora da abertura do Salão; uma eventual perseguição pessoal, profissional e ou política futura não estava fora de cogitação. Além disso, alguns amigos sabiam que a pessoa responsável pela direção do Museu - diretamente posta em xeque pela imprensa quando do levantamento da polêmica -, bem como um dos componentes do júri, haviam sido ambos, naquele ano, professores da artista no Curso de Especialização em História da Arte, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Hoje, passados quatro anos, pode-se afirmar que a pessoa que respondia pela direção do Museu de Arte Contemporânea jamais teve qualquer atitude desfavorável para com a artista (uma curiosidade: atribuiu-lhe a nota máxima pelo trabalho de conclusão da disciplina, no Curso de Especialização!). Muito pelo contrário: decorridos alguns anos, por ocasião de uma individual da artista em outro Museu local - no qual a pessoa em questão respondia pela Direção -, a artista foi muito bem acolhida, tratada com respeito - até mesmo com certo carinho. Para surpresa da *performer*, o assunto foi trazido à baila por essa pessoa que, então, de viva voz e em tom amigável, relatou-lhe que estivera na praça e vira o trabalho!

injustiça ou por objetivos e questões tidas como verdadeiras. *SENTENÇA*, portanto, pela fruição ativa e pela interação, permitiu ao público compartilhar de tais sentimentos e lutas. Um dos aspectos do valor da arte é o de habilitar o indivíduo “a identificar-se com a vida de outros, [pois] **capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser** [no original, sem grifo]” (FISCHER, 1987, p. 19), ou ainda, como escreve ECO, possibilita-lhe “conceber, sentir, e portanto *ver* o mundo segundo a categoria da possibilidade” (1997, p. 177). Na praça, a obra viabilizou a muitos a experiência de mudar, de ser de outra forma, de testar possibilidades. Por isso, talvez, aquele tenha sido um momento significativo para as pessoas presentes, com relação ao enfrentamento de situações e condições de vida injustas no contexto de sua realidade social e pessoal.

Por outro lado, a sociedade contemporânea orchestra uma inversão dos valores: **vive-se a realidade como se fora virtual e a virtualidade como real**. Dentro de tal quadro de miopia social, naquele canto da praça o real se impunha: a obra impressionava pela crueza e realidade dos elementos. Em especial porque as relações do cotidiano são marcadas por formas impessoais: pela imposição do aparato eletrônico como sucedâneo dos indivíduos humanos; por longos ‘encontros’ por telefone; por horas gastas frente ao ‘faz de conta’ da televisão (na qual mesmo as ditas ‘imagens ao vivo’ são objeto de edição); pelos jogos virtuais, ou ainda pelas dezenas de horas destinadas à virtualidade do computador ou de redes, etc., etc. Em meio a isso tudo, **uma relação não reificada, de pessoa a pessoa, ‘a quente e ao vivo’, passa a ser a exceção, o novo** - e, paradoxalmente, mais difícil de merecer crédito! Sente-se dificuldade para crer nas pessoas, em sua honestidade e desinteresse. Muitos dos transeuntes, ao chegarem, faziam perguntas como: “O que é isso?”, “Isso é uma gozação?”, “O que esse maluco quer?”

Num tipo de relação vincada pela concretude (e a *performance* - pela presença física do artista a realizar uma ‘apresentação’ de percepções/idéias/fatos resultantes de sua sensibilidade e não uma ‘representação’ de personagens - exprime-a com maestria), a categoria ‘tempo’ é um diferencial importante: não se trata de uma sucessão frenética de imagens que engolfam o indivíduo num tempo que não é o dele, ou de um tempo racionalizado, mecanizado, como o tempo da TV. Trata-se **do tempo real, humano, ao ritmo dos sentidos humanizados**, tempo que se dilata por autorizar e estimular o espectador a um mergulho no presente, no aqui e agora de fatos e idéias, concretamente postos, como produto da apreensão, compreensão e expressão de um indivíduo vivo e concreto. A arte da *performance* pode propiciar às pessoas o exercício de um ‘deixar-se ficar’ como indivíduos humanos frente a indivíduos humanos; promove o tempo para a tomada de decisão de permanecer e mergulhar na reflexão, ou seja, o necessário tempo para **o exercício da liberdade, da consciência e da autoconsciência**. A ação, numa *performance*, ao constituir uma síntese num ‘tempo condensado’, promove - tanto para o *performer* como para o público envolvido - o que de mais humano existe: o contato direto entre pessoas numa ação livre, fruto de criação humana e que frutifica em ampliação e aprofundamento da sensibilidade e da reflexão.

Isso tudo é passível de se realizar em função da obra, porque ela constitui a objetivação da subjetividade humana. Como escreve MARX, “... a objectivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico como prático, é necessária para *humanizar os sentidos* do homem e criar a *sensibilidade humana* correspondente a toda a riqueza do ser humano e natural. [...] só através da riqueza objectivamente desenvolvida do ser humano é que em parte se cultiva e em parte se cria a riqueza da sensibilidade subjectiva *humana*”. (MARX, 1989, p.

199-200). Portanto, na fruição ativa o espectador se enriquece pelo contato com a subjetividade (objetivada na obra) de outro homem e, simultaneamente, no processo co-criativo, enriquece a obra com a própria subjetividade, o que “densifica” o presente, ao mesmo tempo que não o absolutiza, mas o apreende como movimento histórico, como expressão do passado e possibilidade de projeção e construção do futuro.

Via de regra, no processo de **reificação da vida diária**, os indivíduos são induzidos (pelo ritmo cotidiano desumanizado, bem como pela propaganda) a opor **resistência ao exercício da reflexão**, em especial quando se deparam com contradições, sobremaneira as que vêm acompanhadas de sentimentos dolorosos: a maioria das pessoas prefere ignorá-las de vez ou pô-las na conta do misterioso e do inexplicável, sob parâmetros místicos ou religiosos; assim, procuram dar seqüência à própria vida como se o concreto fosse transparente, como se a vida transcorresse num plano linear e se pautasse por uma lógica cristalina. Por tais motivos, quando as contradições são-lhes expostas repentinamente - compondo o quadro da vida da rua -, forçam a superação do pensamento espontâneo do ‘homem individual’ pela consciência do ‘homem genérico’. (HELLER, 1992, p. 27) **Quebram-se, então, as referências do cotidiano** e acontece uma crise pela dissolução da falsa segurança das respostas banais. Para BENJAMIN, “quanto maiores forem as dimensões da devastação de nosso ordenamento social (quanto mais nós nos questionarmos e quanto mais capacidade tivermos de nos dar conta disso), tanto mais marcado há de ser o distanciamento do estranho.” (BENJAMIN, 1991c, p. 205) Urge, então, integrar essa experiência ao corpo de seus conhecimentos e de sua autoconsciência, e, no caso de *SENTENÇA*, refletir, perguntar-se sobre qual o sentido da vida dentro de condições tão devastadoras, sobre a validade e o significado de se submeter às

normas injustas, aos sofrimentos impostos pelas condições concretas, ao cerceamento da liberdade de ser e de agir, como também sobre o significado da morte dentro desse quadro. Trata-se, então, de um **reordenamento crítico da realidade cotidiana**; e o “caráter representativo, ‘provocador’, excepcional [da obra], *transforma a própria ordenação da cotidianidade numa ação moral e política* [no original, com grifo sem negrito].” (HELLER, 1992, p. 41). Pôr-se frente a isso, à reconstrução do modo de ver, compreender e se posicionar diante do mundo e da própria vida pode levar as pessoas a um estado de tensão não rara vez intolerável; alguns indivíduos, sentindo-se sem condições de suportá-la, tomam outra atitude: a fuga, como, de repente, afirmou alguém do público: **“Eu preciso sair daqui pra não ficar louco”**.

Em *SENTENÇA*, realizou-se a ‘**arte como conhecimento**’ ou **como verdade** (VÁZQUEZ, 1978, p. 32-33), mas não como a ‘verdade neutra’ da concepção naturalista, à qual se contrapôs LUKÁCS (1968, p. 160-161; 281), ou seja, aquela verdade ao estilo das ciências exatas; uma arte cujo conteúdo se atém a formas universalizadas, a abstrações, em outras palavras, a “evitar as formas vivas”, como indica ORTEGA y GASSET (1991, p. 31) A obra não era pura reprodução imagética, cópia de alguma situação real e, por assim não se configurar, trazia na sua forte presencialidade o real intensificado. A *verdade* de *SENTENÇA* era uma **verdade relativa à condição humana**. Portanto, a presença de um ser humano se enregelando como parte da instalação evidenciou-lhe o caráter de uma realidade ‘acontecendo’ - que passou a existir apenas e precisamente na obra -, simultaneamente expressão do mundo social e pessoal concretos. Exigia-se do público o descarte da ilusão, impunha-se-lhe trabalhar com a realidade.

Entrementes, a tarefa não era fácil: essa realidade constituía um grande paradoxo a ser apreendido e assimilado. Uma ‘sentença’ que era cumprida livremente, em ambiente aberto, frente a um público, para ele se transmudava em perguntas que, de imediato, não tinham resposta: *“O que houve?”* ou *“O que está havendo?”* (o crime era desconhecido ou inexistente). *“Quem te mandou ficar aí?”* (quem é o juiz que decretou a sentença?). *“Quem é esse cara?”* (quem é o réu que a cumpre e o algoz que a executa?). Quando se chegava à única resposta possível: *“é uma obra de arte!”*, todas as respostas convergiam para uma e mesma pessoa: uma artista. Estava-se a exigir demais das pessoas! (E tudo acontecia em tempo real!). Mas a grande pergunta - feita por uma menina (oito anos, talvez) diretamente à artista, era a que, definitivamente, ‘dava nós’ nas cabeças: *“Por que você está aí?”* E, na mesma linha de raciocínio, persistiu: *“Quem mandou você ficar aí?”* Por fim, após tocar o joelho da performer: *“Você está molhada ... [fitando a artista em silêncio] Mas se ninguém mandou, por que você fica aí se molhando?”* Essa era a grande questão: POR QUÊ?

Na praça, a cada tentativa de explicação, entretanto, a dissonância ressurgia: a artista, compondo o trabalho, não estava ali a mando de ninguém, ou a cumprir uma ‘promessa’; não admitia ser seu ‘karma’ nem era louca; não apresentava nenhuma outra razão para lá estar, a não ser sua livre vontade de permanecer compondo uma obra de arte, e, assim, voltava-se à estaca zero dos questionamentos: POR QUÊ? A única resposta válida - porém nova - parecia ser aquela aventada por alguns dos presentes: *“é uma obra de arte”* ou *“é uma artista plástica que está expondo seu trabalho”*, e nada mais! O elemento estético, para muitos dos presentes, era ‘a nova resposta’ a ser digerida, assimilada. E a arte era o elemento que levava o público a refletir sobre o evento numa dimensão humana, a sentir inquietações,

a reviver e revolver sentimentos e percepções que, se pareciam inexistentes ou perdidos, em verdade, estavam apenas submersos.

Pode-se perguntar: que tipo de questões seriam essas? Que tipo de necessidade explicaria, de modo mais aproximativo, o fato de as pessoas se sentirem atraídas, 'presas' por mais de duas ou três horas a uma obra de arte? (algumas lá ficaram por todas as seis horas!) Há que se tentar explicitar mais detidamente a questão.

Para o homem, como ser concreto, o grande problema é o de viver, refletir e responder - individual e coletivamente - à problemática que lhe é posta por sua contemporaneidade histórica e social. Todavia, no mundo das aparências, as pessoas perdem contato com dimensões sociais/pessoais essenciais, que ficam submersas na pseudo-concreticidade do seu dia-a-dia febrilmente desumanizado. Perdem-se, então, as condições de assumir a real problematidade desse problema; apesar de ela permanecer latente, sobposta no cotidiano, este não permite tréguas para o florescimento da reflexão, para um posicionamento do homem como ser "atuante e fruidor, ativo e receptivo." Não dispondo de tempo ou condições para deter-se/assumir-se como portador desses aspectos, o indivíduo "não pode aguçá-los em toda sua intensidade" (HELLER, 1992, p. 17-18); torna-se, então, na maior partes dos casos, um homem fadado a se manter aquém de suas reais possibilidades, um homem unidimensional, como aponta MARCUSE. Segundo SAVIANI, no plano da consciência, urge que "se recupere a problematidade do problema", que ele adquira um sentido vital, que se apresente como uma situação de impasse, quer dizer, que se imponha objetivamente como necessidade e seja, como tal, assumido subjetivamente, só o que pode deflagrar um processo de reflexão, uma atitude filosófica frente à realidade. (SAVIANI, 1980, p. 18-23). Entretanto, para esse autor, cabe apenas à ciência e à filosofia o papel do resgate (SAVIANI, 1980, p. 21), do que se discorda, pois

que a arte, apesar de não agir diretamente sobre a consciência, não adotar a forma discursiva (de um modo geral; há exceções, na arte contemporânea), apresenta qualidades próprias para ser forte auxiliar no processo: pela habilidade de captar os traços essenciais do seu tempo, a forma vital pela qual os novos fenômenos se manifestam - na sociedade e na vida humana individual -, cria 'o novo' (ou seja, o necessário de ser criado ou reavivado na realidade social/individual), que, ao ser representado e apresentado num objeto singular, de evocação imediata - simultaneamente, expressão do sujeito e portador de um conteúdo social e histórico -, a partir do ato da fruição pode ser preciosa coadjuvante para o resgate da necessária capacidade reflexiva. Para LUKÁCS, na arte como reflexo, a forma é capaz "de fundir evocadoramente os momentos verdadeiramente essenciais" conforme captados pelo seu criador que, na unidade forma/conteúdo, além de "fechar em si a individualidade da obra", detém a capacidade de suscitar experiências, de evocar, própria e específica da forma artística. (1968a, p. 277)

No caso de *SENTENÇA*, pelo conteúdo humano da obra e pela dramaticidade do ambiente criado ao seu redor, necessidades mais arraigadamente humanas podem ter sido despertadas ou rememoradas. Lá estavam, em um ser humano vivo, em objetos palpáveis e em um som real e envolvente (nada era jogo ou ilusão), **apresentadas e representadas** (pelo simbolismo das partes e do conjunto), **dimensões humanas transcendentais**¹³. Dessa forma, *SENTENÇA* pode ter se constituído na 'pedra de toque' para "recuperar a problematidade do problema" por ter criado uma situação de impasse ao se apresentar, no cotidiano da rua, como um fato novo que

¹³ 'Transcendente' é aqui empregado como algo que ultrapassa o concreto aparente, que rompe a pseudo-concreticidade no sentido do 'essencial e plenamente humano': algo em que/pelo que o homem pode se superar, tornar-se mais humanizado. Logo, não se trata de alusão a qualquer ordem ou dimensão metafísica.

se impunha, objetivamente, pela ‘necessidade de ser apreendido/compreendido/assimilado’, pois que, simultaneamente: - era um convite gratuito, aberto a quem se aproximasse; - incitava (não apenas permitia) a uma multiplicidade de interpretações; - contraditoriamente, parecia insólito e familiar, inóspito e acolhedor: possuía qualidades pelas quais podia ser reconhecido como integrante de situações vividas por todos, apesar de ser absolutamente desconhecido como obra de arte até aquele momento, além de causar um completo estranhamento naquele espaço conhecido, diariamente repisado, e, naquela noite, em meio às febris compras de Natal. Por se estabelecer em meio a tantos paradoxos, *SENTENÇA*, para muitos que compuseram o público, **gerou uma necessidade e representou uma oportunidade de reflexão e de ação**, uma oportunidade de retomar aspectos de sua humanidade relegados a um segundo plano pelas próprias circunstâncias de vida, de se assumir como **ser humano “atuant e fruidor, ativo e receptivo”**, nas palavras de HELLER. Como escreveu Antônio Callado, na *Introdução* da obra de FISCHER: “Um dos males da sociedade atual é que a própria angústia da condição humana só pode ser sentida (ia quase dizer saboreada) por uns poucos. Esse tipo de angústia é hoje em dia um privilégio dos que dispõem de ócio. Precisa ser estendido a todos.” (CALLADO, A. In: FISCHER, 1987, p. 10)

Na sociedade burguesa, humanamente empobrecida, que traveste fragilizados cidadãos em meros consumidores, o consumo como posse de objetos - dos necessários aos mais absurdamente supérfluos- é proposto/imposto a todos como única fonte de prazer (aliado ao entretenimento e à diversão), de satisfação, ou até como suposta origem/sucedâneo da felicidade. Todos e cada um, com maior ou menor grau de consciência e autoconsciência, em maior ou menor intensidade, recebem o impacto desse convite ou dessa imposição. Já

em 1935, BENJAMIN identificava, na ‘massa’ em que os indivíduos se haviam transformado, esses anseios de posse extensivos ao objeto de arte, ou melhor, à sua cópia. Para ele, existia uma necessidade, “uma preocupação [...] apaixonada das massas modernas [em] fazer as coisas ficarem mais próximas [...] a cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível [...] na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução ...” (1994, p. 170). Na exposição de *SENTENÇA*, expressou-se livre e fortemente essa **necessidade de aproximação, de ‘posse’ do trabalho** pelos mais variados meios. Concretizou-se intensamente, para o público, a proximidade física da obra e da artista – as pessoas **puderam tocar** (na artista, na estrutura da instalação, no coração, no gelo), **mexer e transformar** (trocaram vários objetos de lugar, mudaram a iluminação, retiraram momentaneamente a artista de seu posto, jogaram água quente no gelo), falar com a artista (sobre a obra, sobre si mesmos e suas interpretações). Da mesma forma, **o público pôde capturar a “transitoriedade” e promover a “repetibilidade” da imagem** pela tomada de fotos com suas próprias máquinas e pelo acesso às cópias da fotomontagem. *SENTENÇA* prestou-se - como diria BENJAMIN, à ânsia de *“retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, [...] a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda que, graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único”*. (BENJAMIN, 1994, p. 170) Em suma, o trabalho transformou-se em objeto de experimentação coletiva. E, talvez, pelo fato de terem tantas de suas necessidade satisfeitas, muitas pessoas do público ali ficaram por longo tempo, chegando uma delas a exclamar (logo aquela que dizia não querer ficar...): *“Ela conseguiu o que queria: prendeu a gente aqui!”*

O consumo e a posse, entretanto, transmudados em fruição ativa da obra concreta dentro de um clima de convívio humano

carregado de sentimentos enobrecedores, resultaram em enriquecimento humano, em sensibilização e reflexão. Por esse motivo, *SENTENÇA* parece ter realizado aquilo que BENJAMIN qualifica como de imenso alcance na contemporaneidade: “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade.” (1994, p. 170)

Com respeito à artista, sabe-se que a relação do criador com a obra não é ‘de exterioridade’ - dado que, nela, ele está auto-implicado ou, como enfatiza ECO, é a intenção do artista que organiza a matéria, delimita-a como um espaço de sugestões possíveis. Lembra que a obra “antes de campo de *escolhas a realizar*, já é um campo de *escolhas realizadas*” (ECO, 1997, p. 172). Não foi diferente na criação de *SENTENÇA*. Dessa forma, a sensação pacificadora experimentada pela artista, a experiência da generosidade ao perceber que a obra não era mais tão-somente “a *minha obra*” foi algo inusitado. A percepção claríssima, **concreta e simultânea aos fatos, de que “o que faço não é REALMENTE algo ‘acabado’, mas pode ser modificado... aprimorado num processo co-criativo... transformado em trabalho coletivo, mesmo depois de, para mim própria, estar concluído.”** A apreensão, diretamente da realidade, de que a característica da “comunicação estética” não é exaurida de modo completo no ato da criação de uma obra artística, mas tão-somente “nas suas *contínuas recriações por meio da co-criação dos contempladores*” (BAKHTIN, 1976, p. 4), foi uma experiência estética e humana singular e valiosa para sua produção.

Essa constatação foi até mesmo alarmante, devendo a artista admitir que, no cotidiano, presenciar pessoas interferindo, modificando coisas ou situações por ela estabelecidas não lhe é, de hábito, uma experiência tranqüila, dado o seu assumido caráter perfeccionista/autoritário, bem como o detalhamento exacerbado que

preside - a maior parte do tempo e a maioria das vezes - a feitura de seus trabalhos. Por esse motivo, a aceitação como 'algo natural', que 'assim devia acontecer' e a alegria genuína que sentiu ao presenciar seu trabalho sendo coletivamente recriado, constituíram-se numa experiência incomum e enriquecedora para ela, seja como "personalidade particular" seja como profissional ou como, no dizer de LUKÁCS (1968a, p. 200), "personalidade esteticamente importante". Portanto, em *SENTENÇA*, aconteceu a dialética de toda ação educativa; a artista, enquanto criadora, ao imprimir uma intenção à obra, de alguma forma 'ensinou' algo às pessoas, e estas, enquanto fruíram ativamente a obra, de alguma forma 'aprenderam' sobre o mundo, sobre si mesmas enquanto, simultaneamente, ensinaram a artista a perceber o mundo e, nele, o seu trabalho, a ver/rever a si mesma. Parece ser possível afirmar que o contato direto entre arte-artista-público instaura um processo didático/pedagógico de amplo alcance, no qual a educação de todos e de cada um se promove pela consciência/autoconsciência, nada tendo a ver com pregação ou doutrinação. Por isso mesmo, na resolução de expor (e em arte expor é sinônimo de expor-se; é um 'desnudar-se publicamente', na maior parte das vezes um processo assustador!) a obra, o artista deve ser suficientemente maduro para respeitar, em relação ao público, o direito à divergência, tanto quanto deve agradecer a concordância, a condescendência e o aplauso. O artista necessita criar condições de aprender com qualquer desses comportamentos. Em "*SENTENÇA*", portanto, as pessoas não apenas **levaram fragmentos do trabalho**, mas *ficaram* na obra por tudo o que acrescentaram de si mesmas, por tudo o que modificaram/recriaram; ***ficaram 'com e na artista'***, constituindo nela um novo modo de se ver, de ver o mundo e, nele, o seu próprio trabalho, além de algo essencialíssimo: aumentando-lhe o respeito e o cuidado no relacionamento com o público. Constatou-se,

na condição concreta, o que MARX anunciara: se o produto cria o consumo e o consumidor (e isso as seis horas de público fiel e participativo comprovaram!), numa relação estética marcada pela interatividade e, necessariamente, pela presença do artista plástico frente ao grande público, a recíproca é uma verdade incontestável: “o consumo engendra a vocação do produtor.” (1983, p. 210) A artista assegura que tal aconteceu em *SENTENÇA*; a partir de então, seus trabalhos foram indelevelmente marcados pelos acontecimentos da praça.

Para finalizar as análises, deve-se enfatizar um acontecimento marcante. Contraditoriamente, um fato de **caráter utópico se concretizou naquele espaço real**: no âmbito da obra de arte, a convivência harmoniosa entre ‘os diferentes’ foi possível. A *performance* diluiu as fronteiras entre arte e realidade, entre arte e vida (que foi o objetivo de algumas vanguardas estéticas, a começar com Duchamp) e, assim, propiciou a inter-relação entre um artista plástico e o grande público pela mediação da obra. Cumpriu-se, dessa forma, a condição de BAKHTIN: a obra “se torna arte apenas no processo de interação entre criador e contemplador.” (BAKHTIN, 1976, p. 3) Nesse processo, *SENTENÇA* pôs em xeque a realidade de vida da artista e das pessoas presentes, integrou-se às suas vidas ao integrá-las à obra. A *performance* e a instalação não eram mais ‘da artista’; constituíram uma unidade, uma obra aberta por excelência, com o engajamento de todos os que se dispuseram, livremente, a participar, que se abriram ao ‘novo’.

Pela mediação da individualidade da artista, a obra pôde se integrar, permanentemente, à vida de muitos ou de todos os que a acolheram. De acordo com HELLER, “toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros.”

(1992, p. 27) Desse modo, **a comunhão gerada na e pela realização coletiva que lá foi experimentada, é, hoje, parte integrante de cada um**, como a artista pôde constatar - três anos e meio após o evento, no mês de julho de 2000 - quando, tendo encontrado um dos presentes à exposição da praça¹⁴, veio à baila o assunto da obra. Entre surpresa e emocionada, ouviu dele o seguinte comentário:

“Você conseguiu o que muitos artistas lutam a vida toda para conseguir! E eu estava lá! Eu fui parte disso... era a minha vida que estava lá! Minha vida era uma obra de arte! Que maravilha! O que mais se poderia desejar?”

Todos, público e artista, passaram a fazer parte daquela SENTENÇA, assim como cada um que, ao ler a expressão “ESCOLHA E LEVE A PARTE DA SENTENÇA QUE LHE CABE”, carregou consigo imagens e pedaços do trabalho, deixando lá parte preciosa de si mesmo.

¹⁴ A autora se permite delinear o perfil dessa pessoa, dado o peso e o valor inestimável de sua colaboração nos depoimentos e nas primeiras aproximações teóricas à temática. Trata-se de um professor universitário, da área de Filosofia, com aproximadamente quarenta anos, casado com uma ex-aluna da artista (Pedagogia - UFPR), hoje professora universitária desse curso. Ambos permaneceram por mais de cinco horas na praça, envolvidos em diversas das ações descritas e, dias após, participaram voluntariamente como depoentes, bem como discutiram com a autora, tempos depois, muitas das questões que compõem esta tese.

CONCLUSÃO

Ao concluir esta pesquisa, tomando-se em consideração seus objetivos de discutir o distanciamento historicamente estabelecido nas relações entre arte, artista plástico e grande público no âmbito da sociedade capitalista, bem como evidenciar as possibilidades humanizadoras e educativas da arte para, finalmente, aplicar tais conhecimentos e princípios à análise das relações concretamente estabelecidas entre obra, artista e grande público na exposição de *SENTENÇA*, chega-se à conclusão de que:

1. O distanciamento entre arte, artista e público, que a princípio foi estabelecido pelos próprios artistas como repúdio à classe burguesa - e ao tipo de sociedade por ela criada, calcada na produção da mais-valia pela exploração e aviltamento do homem no processo produtivo e na conseqüente e necessária exclusão social -, historicamente foi sofrendo transformações à medida que a classe burguesa se consolidava como classe dominante. Nesse processo, a arte foi, efetivamente, transformada em mercadoria e, como tal, submetida à lógica do sistema, na qualidade de objeto de consumo de luxo de uma elite socioeconômica e cultural. O distanciamento, originalmente estabelecido pelos artistas, daquele que era, então, seu público - a burguesia - **foi transmudado**, por interesse basicamente econômico e determinação dessa classe - **dentro da lógica excludente do sistema capitalista - em ‘distância do grande público’, ou seja, da classe trabalhadora**. O enclausuramento da arte em espaços específicos, o desenvolvimento de códigos ritualísticos sofisticados, a formação de um quadro de iniciados - do produtor ao vendedor, passando pelos críticos de arte e professores - que alimenta a gama das inúmeras intermediações para o acesso à produção e ao consumo da arte, todo esse conjunto de fatores gera e

preserva a aura de 'grande arte' - desconhecida pela maioria e valiosa como mercadoria -, indicadora de um tipo de obra já agora denominada 'arte erudita', diferenciada da 'arte popular', obviamente, desmerecedora do *status* de 'grande arte'.

2. A arte, no processo criativo-fruitivo, constitui fonte de humanização e educação do homem. A arte, concebida como produto da criação e do trabalho humano, para cuja produção e fruição congrega a totalidade dos aspectos do homem: o sensível, o ético e o cognitivo, como resultado do trabalho de homens histórica e socialmente datados, é portadora de todas as características e possibilidades inerentes à vida humana em sociedade. Como tal, constitui a forma de expressão dessa realidade que, ao ser produzida, não apenas frutifica em objetos artísticos mas, dialeticamente, produz seu criador, constituindo-o como ser que sente, percebe, conhece, reflete e toma posição frente ao mundo.

Sendo a obra de arte o resultado de um processo livre de criação, expressão e produção eminentemente humanas, através dela **tanto seu criador quanto o público fruidor têm oportunidade de desenvolver e aprimorar sua humanidade,** ou melhor, **educar-se,** ao crescer e se enriquecer como homens pela expressão e socialização de uma visão de mundo única, que abarca a totalidade das determinações históricas da qual o ser humano é, simultaneamente, síntese determinada e determinante. **Como fonte de consciência do mundo e autoconsciência, a arte se destina ao desfrute para a totalidade dos homens,** não podendo ser confinada a ambientes para a apreciação e o consumo seletivos de determinada classe social. Portanto, o fosso cavado entre a arte e o grande público na sociedade capitalista, em função de interesses econômicos e sociais excludentes, constitui afronta e crime contra o direito do homem de desenvolver, ao máximo grau possível, todas as qualidades que lhe

garantam o enriquecimento como ser social e histórico, bem como a liberdade humana de criar e ter livre acesso à sua criação, usufruindo dela em proveito de sua humanização.

3. À luz dessas conclusões, **SENTENÇA**, como obra de **cunho eminentemente aberto e interativo**, além das considerações estéticas que possa suscitar, **promoveu situações concretas de efetiva e gratuita relação de proximidade com o grande público** ao se ter disponibilizado, enquanto arte, **no cotidiano** das pessoas. Ademais, por abrir-se à livre interação, **SENTENÇA** rompeu, no âmbito da exposição, com o distanciamento histórico entre arte e grande público cultivado pelo sistema capitalista, ao qual interessa confinar a ‘arte erudita’ e cultivá-la apartada da maioria da população como uma das formas de lhe garantir o valor de mercadoria sofisticada e de alto custo. Dessa forma, a apresentação de **SENTENÇA em praça pública** **constituiu tanto um ato de negação à submissão da arte às leis que regem a produção e o consumo capitalista** quanto, por extensão, **uma contraposição à ‘arte erudita’** (bem como aos produtos da indústria cultural), pelos motivos expostos a seguir:

a) **Ao contrário da ‘arte erudita’**, que, entre outras coisas, considera a arte ‘como jogo e nada mais’ e também em sentido oposto ao espírito da arte mercantil, produzida pela indústria cultural, marcada pelo tom de divertimento passivo ou puro entretenimento, ou ainda pela apelação a emoções rasas -, **o consumo de SENTENÇA não foi passivo ou catártico e também não consistiu em jogo ou entretenimento**. Pelo contrário, imprimiu um tom de seriedade e reflexão, mesclado de alegria genuína, às ações; nem por isso as pessoas se negavam a permanecer e a responder à obra, ou, talvez, justamente por isso, a ela se ‘prenderam’.

b) Realizou-se o caráter estritamente humano da arte, a ‘arte como criação’ e a ‘arte como forma de conhecimento’, como verdade - que supera, por incorporação, a concepção de ‘arte como ideologia’-, contraditando tendências à desumanizar e a evitar as formas vivas, com o objetivo de negar os nexos entre arte e vida, o que é típico da ‘arte erudita’. Isso se concretizou de várias maneiras, a começar pelo conteúdo/forma estritamente humano da obra; pelas características do espaço da praça onde se deu a exposição, vibrante de vitalidade e humanamente diversificado; pela presença física da artista integrando a obra; enfim, pela explicitação descomedida dos nexos entre a arte e a vida humana. Além de tudo, a hominalidade da obra alcançou o ponto culminante quando a criação tornou-se co-criação coletiva, desde a participação na montagem e no arranjo do trabalho até as diversas mudanças realizadas por iniciativa de muitos dos presentes. Não havendo parâmetros estabelecidos sobre o que podia ou não ser feito, ou ainda sobre quem estava ou não autorizado a interferir, todas as intervenções foram bem-vindas. Realizou-se a ‘arte como verdade’, como fonte de conhecimento da realidade. A presença de um ser humano compondo a obra evidenciou-lhe o caráter de uma realidade viva - que passou a existir apenas e precisamente na obra - na simultaneidade da expressão do mundo social e pessoal concretos. Tratava-se, portanto, de um conhecimento do ser humano como indivíduo entranhado no/do mundo real, bem como do significado da própria arte como possibilidade de expressão e leitura dessa realidade, o que, nessa obra, era facilitado pelos elementos ideológicos, temáticos e de composição que se achavam interligados na unidade dialética do conteúdo/forma.

c) A criação, como processo individual e isolado, foi superada: a obra só se realizou plenamente no, pelo e para o coletivo. Apesar de as condições iniciais terem sido fruto de uma

concepção individualizada da artista - de sua visão de mundo -, esse fato não impediu nem dificultou que o consumo/fruição da obra fosse ativo e criador. Com certeza, o trabalho, a cada momento em que se efetuavam as intervenções, bem como o resultante final, não foi, para ninguém, o mesmo da criação original. O conteúdo, entretanto, não apenas se sustentou intato como a verdade da obra foi se explicitando à medida que foi sendo consumida/fruída por e na ação coletiva direta, sem mediadores (professores, críticos, estudantes, monitoria oficial, pesquisadores, galeristas ou *marchands*). A presença física da artista como parte do trabalho e o contato simultâneo e imediato dela com a obra e com o público consumidor/criador propiciou-lhe uma experiência de seu próprio trabalho absolutamente nova e praticamente impossível de acontecer numa galeria ou museu, diante de um público de *connaisseurs*, onde a 'aura' da obra se instala, pela própria atitude ou percepção dos iniciados, ou, ainda, por 'contaminação' do ambiente (mesmo que não deliberada ou desejada pelo artista), e promove uma distância intransponível entre o público, o artista e a obra.

d) Resgatou-se a totalidade criador/produtor/obra-no-mundo ao se promover, pela abertura à comunicação espontânea com o público, a fusão da subjetividade da artista, objetivada na obra, com a individualidade/coletividade. As pessoas foram estabelecendo processos de identificação com a instalação e com a *performer* (e esta com o público), de comunicação em conversas entre si e com a artista, de expressão através de gestos, atitudes e inúmeras ações e intervenções no trabalho.

e) Fundiram-se, num único processo, a produção e o consumo, em especial pela presença pessoal da artista, que pôde testemunhar sua criação individual em processo de co-produção pelo consumo coletivo/ativo, condicionando-se uma à outra, passando uma

a constituir a realização da outra. Numa unidade dialética, efetivou-se, no espaço da exposição, uma produção/consumo individual/social.

f) A obra promoveu condições para o processo de humanização pelo atendimento a necessidades especificamente humanas (contrapondo-se à ‘arte erudita’, que pretende fazer com que ‘a obra de arte não seja senão obra de arte’, ou seja, uma ‘coisa sem transcendência alguma’): a obra e sua circunvizinhança, no momento do consumo/fruição, transformaram-se num espaço e num tempo de integração, inter-relações e conagração humanos. E, como tal - a despeito de o conteúdo/forma da obra não apresentar, expressar trivialidades ou aludir/suscitar sentimentos e emoções lhanas (e talvez justo por isso) -, o clima que se foi criando e espraiando era de amizade, conciliação e harmonia, até mesmo de alegria. Pode-se inferir que a obra tornou possível que qualidades genuinamente humanas, traduzidas em emoções profundas, viessem à tona, permitindo às pessoas se relacionarem como totalidades frente à obra e, por extensão, umas frente às outras: eram seres humanos re-humanizados, tão simplesmente, sem máscaras. Ao concordar com a livre manifestação de necessidades humanas como, por exemplo, a de comunicar e ser ouvido no ato da expressão de pensamentos e sentimentos; a possibilidade de arriscar e comunicar interpretações (a obra, naquele local, era algo tão bizarro que propunha desafios à sensibilidade e à inteligência, ainda facilitados por não haver aceno a nenhum tipo de código de leitura), de aguçamento e refinamento dos sentidos e sentimentos na observação da totalidade da obra e dos materiais, e também pela atenção às próprias pessoas presentes e às emoções que afloravam, a obra, em suma, propiciou ao público, num processo coletivo, a integração entre sensibilidade, reflexão e ação, caracterizando-se como campo propício à experiência coletiva de re-humanização.

g) No espaço e no tempo em que se realizou, a obra permitiu que acontecesse uma superação espontânea das diferenças sociais (se bem que circunstancialmente) e da cisão entre as pessoas, fruto da divisão social e das imposições de função no trabalho. Pessoas de diversas classes sociais e nível intelectual diversificado conversavam e interagiam entre si e com a artista; policiais, ‘humanizados’ em pleno exercício de sua função, extrapolavam-na, ao mesmo tempo que, momentaneamente, ‘esqueciam-se’ de exercê-la, ao deixar de afastar os menos ‘bem-apegoados’ e as crianças de rua (no cotidiano das ruas, comum e lamentavelmente, alvo de desprezo da população e de desconfiança ou perseguição da polícia).

h) Constituiu uma obra totalmente gratuita e disponível a quem passasse; apreciá-la, conviver com ela e com os circundantes, agir, envolver-se, enfim, integrar-se e se entregar, **nada representava custo algum**, à exceção da pura e livre adesão. Numa sociedade onde tudo tem seu custo, um trabalho em disponibilidade (sem ‘passar o chapéu’) na calçada causa estranheza. À pergunta *“Por que ela está ali?”*, as únicas respostas possíveis *“Porque é uma artista que está expondo uma obra de arte”* ou, simplesmente, *“Porque ela quer”* são, sem dúvida, de difícil apreensão. Dessa forma, o sentido mais denso da gratuidade (inutilidade?!) da arte também lá estava, a intrigar as pessoas. O **valor humano da situação se impôs**, sobrepujando um possível *valor econômico* atribuível à arte. Entre todos os questionamentos suscitados, a própria escala de valores, o que realmente importa e vale para cada um, esteve em xeque.

Por todos esses motivos, *SENTENÇA*, como obra plástica, possibilitou o conhecimento de que, quando levada à rua de modo a propiciar interações, além de consentir a aproximação e sensibilização mútua do artista e do público, a obra de arte de cunho social pode se

tornar um libelo contra a arte utilizada como meio, como simples mercadoria subordinada aos ditames e aos fins de uma economia de mercado. A exposição favoreceu, de igual modo, a percepção de que, negando-se a servir à mercantilização, ou seja, à coisificação e à banalização da arte - e, por extensão, do homem e da vida -, a obra plástica, quando (mas não somente!) apresentada em espaço público, pode proporcionar a pessoas não iniciadas ou habituadas ao contato com arte a criação e o gozo estéticos como formas de apropriação humana, como parte significativa do processo de autoconstituição do homem dentro do processo maior de construção da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMARAL, A. A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930 - 1970**: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987.

ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARANTES, O. B. F. De “Opinião-65” à 18ª Bienal. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.15, p. 69-84, jul./1986.

ARAÚJO, A. A evolução das artes plásticas no Paraná. In: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. **IV Salão Nacional De Artes Plásticas**. Rio de Janeiro, 1981. Catálogo.

_____. Plásticas: arte no Paraná I. **Referência em planejamento**, Curitiba, v.3, n.12, jan./mar.1980. p. 07-102.

_____. **Síntese das artes plásticas no Paraná na década de 80**. Arquivo particular da pesquisadora, Curitiba, [199?].

_____. **Entrevista concedida a Maria Inês Hamann Peixoto**. Curitiba, 28 jan. 2001.

ARGULLOL, R. et al. A figura do artista. In: _____. **História geral da arte: a arte e o artista**. Madri: Ediciones del Prado, 1996. p. 45-77.

_____. Os públicos da arte. In: _____. **História geral da arte: a arte e o artista**. Madri: Ediciones del Prado, 1996. p. 81-99.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Discurso na vida e discurso na arte** - sobre poética sociológica. Tradução de: Carlos A. Faraco e Cristóvão Tezza. Curitiba: texto para uso didático. 16 f. Versão inglesa de I. R. Titunik, 1976. Original russo.

BASBAUM, L. **História sincera da República**: de 1930 a 1960. 5. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1985.

_____. **História sincera da República**: de 1961 a 1967. 3. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

BENJAMIN, W. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin**: sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991a, p. 153-164.

_____. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin**: sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991b. p. 187-201.

_____. O que é o teatro épico? In: KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin**: sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991c, p. 202-218.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 7. ed. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRAVERMAN, H. **Trabalho e capital monopolista**: a degradação do trabalho no século XX. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BRISSAC-PEIXOTO, N. Arte & Cidade. In: **Arte Pública**: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e de 19 a 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. p. 113-120; 163.

CANCLINI, N. G. **A socialização da arte** : teoria e prática na América Latina. (Título do original : *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*). 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

DI CAVALCANTI. In: CHILVERS, I. (org.). **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 153.

COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FÁVERO, O. (org.). **Cultura popular e educação popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FERREIRA GULLAR, J. R. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. Considerações em torno do conceito de cultura brasileira. **Escrita/Ensaio**, [s.l.], p. 35-42, 1977.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9. ed. (trad. de Leandro Konder). Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FONTOURA, I. Explosão criativa durante os anos setenta. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E DO ESPORTE/ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Tradição/contradição**. Curitiba, 1986. p. 138-141.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDMANN, L. **Ciências humanas e filosofia**: que é a sociologia? 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. **A criação cultural na sociedade moderna** (por uma sociologia da totalidade). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. SEPLAN. IPARDES - Fundação Edison Vieira. **Paraná**: economia e sociedade. Setor agrícola. Curitiba, 1981, p. 7-10.

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. **Ecoparaná**: rede de biodiversidade. Cobertura vegetal nos últimos cem anos. Disponível em: < <http://www.pr.gov.br/ecoparana/> > Acesso em 10 jan. 2001.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HARRISON, C.; WOOD, P. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: WOOD, P. et al. **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-259.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. **La revolución de la vida cotidiana**. Barcelona: Península, 1982.

IANNI, O. O estado e a organização da cultura. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 216-241, 1978.

JUSTINO, M. J. Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E DO ESPORTE/ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Tradição/contradição**. Curitiba, 1986. p. 69-72.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

KONDER, L. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

KOSÍK, K. **Dialética do concreto**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KOTHE, F. R. (org.). **Walter Benjamin**: sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LAMEGO, V. Arte pública: uma fratura contemporânea. **Veredas** - Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, v. 5, n. 51, p. 6-11, mar./1999.

LEÃO, G. **Entrevista concedida a Maria Inês Hamann Peixoto**. Curitiba, 05 set. 1998.

LENIN, V.I. **Materialismo y empiriocriticismo**: notas críticas sobre una filosofía reaccionaria. Mexico, D. F.: Grijalbo, 1967.

LOURENÇO, G.M. Desenvolvimento industrial e guerra fiscal. **Análise Conjuntural**. IPARDES, Curitiba, v. 21, n. 5-6, p. 3-7, maio/jun. 1999.

_____. Os novos sinais da economia. **Análise Conjuntural**. IPARDES, Curitiba, v. 21, n. 9-10, p. 3-4, set./out., 1999.

_____. O resgate da questão regional. **Análise Conjuntural**. IPARDES, Curitiba, v. 21, n. 9-10, p. 4-8, set./out. 1999.

LUKÁCS, G. **Existencialismo ou marxismo**. São Paulo: Senzala, 1967.

_____. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

_____. **Ensaio sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

_____. **História e consciência de classe**: estudos da dialética marxista. 2. ed. Rio de Janeiro: Elfos; Porto: Escorpião, 1989.

MANACORDA, M. A. **Marx y la pedagogía moderna**. 2. ed. Barcelona: Oikos-tau, 1979.

MAGALHÃES, F. B. B. et al. Rumo aos Campos Gerais. **Referência em Planejamento**, Curitiba, v. 1, n. 3, out./dez.1976a. p. 30-35.

_____. et al. A conquista do Norte. **Referência em Planejamento**, Curitiba, v. 1, n. 3, out./dez.1976b. p. 70-73.

MARCUSE, H. **Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTINS, C. E. CPC da UNE/Manifesto de 1962. In: FÁVERO, O. (org.). **Cultura popular e educação popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 59-70.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Livro Primeiro: o processo de produção do capital. 11. ed. v. I e II. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.

_____. **Manuscritos económico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre a literatura e a arte**. Lisboa: Estampa, 1971.

_____. _____. **A ideologia alemã**: 1º capítulo seguido das teses sobre Feuerbach. São Paulo: Moraes, 1984.

MENDES, J. Introdução. In: MOURA, S. (coord.) et al. **Sensibilizar**: arte na rua. Curitiba: MAC, 1984. p. 6.

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: **Os pensadores**. v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MÉSZÁROS, I. **Marx**: a teoria da alienação. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MEYER, A. **A chave e a máscara**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

MILAN, D. Arte pública: um olhar brasileiro. In: **Arte Pública**: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e de 19 a 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. p. 6.

MORAIS, F. Arte pública: da praça à telemática. In: MICELI, S. et al. **A metrópole e a arte**. São Paulo: Banco Sudameris, 1992. Col. Arte e Cultura. v.13. p. 47-95.

MOURA, S. **Entrevista concedida a Maria Inês Hamann Peixoto**. Curitiba, 10 set. 1998.

MOURA, S. (coord.) et al. **Sensibilizar**: arte na rua. Curitiba: MAC, 1984.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, N. de et al. **Installation art**. [s.l.]: Smithsonian Institution, 1994.

ORTEGA y GASSET, J. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1991.

PAULO NETTO, J. **Georg Lukács**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEDROSA, M. **Mundo, homem, arte em crise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, 4., 1981, Rio de Janeiro. **Catálogo**. Rio de Janeiro, 1981.

SAVIANI, D. **Educação**: do senso comum à consciência filosófica. São Paulo: Autores Associados, 1980.

_____. **Pedagogia histórico-crítica**: primeiras aproximações. São Paulo: Autores Associados, 1991.

SELZ, P. Installations, environments and sites. In: STILES, K; SELZ, P. (org.). **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Los Angeles: University of California, 1996. p. 499-576.

SESC SÃO PAULO. **Arte Pública**: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e de 19 a 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998.

SOUZA FILHO, C. F. M. de. Apresentação. In: MOURA, S.(coord.) et al. **Sensibilizar**: arte na rua. Curitiba: MAC, 1984. p.5.

STILES, K. Performance art. In: STILES, K; SELTZ, P. (org.). **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Los Angeles: University of California Press, 1996. p. 679-803.

TAKAHASHI, J. Debate. In: **Arte Pública**: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e de 19 a 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998. p. 315.

TROJAN, R. M. **O trabalho como categoria fundante da necessidade estética**: reconstruindo a função educativa da arte. Curitiba, 1998. 247 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

VÁZQUEZ, A. S. **As Idéias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Filosofia da praxis**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

VELLOSO, F. Testemunho de Fernando Velloso: Arte no Paraná I. **Referência em Planejamento**, Curitiba, v. 3, n.12, jan./mar.1980. p. 103-106.

VENTURA, Z. Darwin Brandão e a resistência cultural. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 272-275, 1978.

WESTPHALEN, M. C.; BALHANA, A.P.; MACHADO, B.P. **História do Paraná**. Curitiba: Grafipar, 1969. v. 1.

WOOD, P. et al. **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZÍLIO, C. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira - a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B.; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. (orgs.). **A educação danificada**: contribuições à teoria crítica da educação. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

ARTIGOS DE JORNAIS

CORRÊA LEITE, Z. *Sentença* em praça pública critica o Salão Paranaense. **Folha de Londrina**, Londrina, 19 dez. 1996. Folha Dois, p. 2.

FERNANDES, J. C. Madureza das Artes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 dez. 1996. Caderno G, p. 1.